

Zeitschr.



JAHRBUCH

DER

KÖNIGLICH PREUSZISCHEN

KUNSTSAMMLUNGEN



NEUNUNDZWANZIGSTER BAND

BERLIN 1908
G. GROTE'SCHE VERLAGSBUCHHANDLUNG



Herausgeber: W. BODE, M. J. FRIEDLÄNDER, M. LEHRS, H. v. TSCHUDI, H. WÖLFFLIN

Redakteur: FERD. LABAN

INHALT

STUDIEN UND FORSCHUNGEN

BEIHEFT



Julius Lessing

Als Julius Lessing im verflossenen Winter sich schweren Herzens entschloß, zum 1. April 1908 den Abschied aus seinem Amte zu erbitten, hatte er dem Kunstgewerbemuseum vierzig Jahre lang gedient. Von der Tagesarbeit befreit, hoffte er, in Ruhe die begonnenen wissenschaftlichen Arbeiten zu vollenden; dabei sollte er nach dem gnädigen Entschluß Seiner Majestät des Kaisers und Königs in einer besonderen Ehrenstellung dem Museum verbunden bleiben. Er hat die wohlverdiente Muße nicht mehr genießen können. Am 14. März 1908 hat ihn das schwere Leiden besiegt, dem er jahrelang mit seltenem Lebensmute getrotzt hatte. Seinem Wunsche gemäß ist seine Asche in aller Stille beigesetzt worden.

Vor vierzig Jahren bestand das Kunstgewerbe in Deutschland kaum dem Namen nach; als Arbeitsgebiet und als Beruf war es so gut wie neu. Wie Lessing den Weg dazu gefunden hat, hat er selber für die Seinigen aufgezeichnet. Seine ausführliche Niederschrift gibt ein lebendiges, anziehendes Bild seiner Jugendjahre.

Julius Lessing ist am 20. September 1843 in Stettin geboren. Der Großvater, ein angesehener Bankier in Freienwalde an der Oder, hatte für sich und die Seinen 1812 den Namen Lessing angenommen, zur Erinnerung an den Dichter des Nathan. Der Vater hatte früh in Stettin ein Geschäft und einen Haushalt begründet. Mit siebenundzwanzig Jahren erlag er dem Typhus, und die junge Mutter blieb mit drei Söhnchen in bescheidenen Verhältnissen allein. Dieser Mutter, Johanna, geborenen Baumann, dankte der älteste Sohn das Beste seines Wesens. Noch als Greisin war die kluge, gütige Frau ihm nahe und von den Freunden seines Hauses hoch verehrt.

Das Marienstift-Gymnasium in Stettin, eine gelehrte Schule alten Schlages mit Lehrern von persönlicher Eigenart, wies dem begabten Schüler die Richtung auf Literatur und Sprachen; beim Abgang 1861 wählte er die klassische Philologie zum Studium. Mit spärlichen Mitteln, die er zumeist durch Unterricht selber verdient hatte und ergänzen mußte, bezog er die Universität Berlin. Die sprachlichen Kollegien muteten ihn weniger an, als er gehofft hatte. Aber eine neue Welt tat sich ihm auf in der antiken Kunst, wie sie Karl Friederichs lehrte, »dieser einzige Mann, der damals nicht besonders berühmt war und es auch nie wurde«, der aber ein Meister war in der künstlerischen Interpretation des Größten und des Kleinsten. Vor den Vasen und Bronzen des Antiquariums wurde der junge Student zuerst mit den Problemen bekannt, die später als Kunstgewerbe seinen Lebensberuf bilden sollten. Mit dem frischen Wagemut, der einen Grundzug seiner Natur bildete, ergriff der Neunzehnjährige in seinen ersten Ferien eine Gelegenheit, in London die Originale der griechischen Plastik zu sehen. Wie er in wenigen Stunden den Entschluß faßte, mit einigen ersparten Talern auf einem Frachtschiff von Stettin aus nach England zu fahren, ist charakteristisch für seine keck zugreifende Art. Die Reise gab einen Grundstein für seine Zukunft. Denn in London sah er 1862 zum erstenmal eine jener großen Weltausstellungen, die ihn später als Schriftsteller so oft beschäftigt haben. Er hat sich dieser frühen Erweiterung seines Blickes sein Leben lang gefreut.

Zum Abschluß seiner Studien zog Lessing 1865 nach Bonn. Hier wurde ihm ein begeisternder Führer und wohlwollender Freund Otto Jahn. Bei ihm promovierte Lessing 1866 mit einer Schrift »De mortis apud veteres figura«, einem archäologischen Thema, das er sich schon in Berlin gewählt hatte, an Gotthold Ephraim Lessing anknüpfend. Zum Hauptfach der mündlichen Prüfung nahm er die neuere Kunstgeschichte, als Anton Springers erster Doktorand. Jetzt war sein Ziel, an der Berliner Universität sich für die Geschichte der antiken Kleinkunst zu habilitieren.

Über Lessings Lebensweg entschied sein erster Aufenthalt in Paris im Sommer 1867. Von der Nationalzeitung, für die er gelegentlich kleinere Beiträge geliefert hatte, erhielt er unverhofft den Auftrag, Berichte über die Pariser Weltausstellung zu schreiben. Von hier datiert seine umfassende literarische Tätigkeit im Dienste der Kunst und des Kunstgewerbes. Man darf sagen, die stärkste Anlage in Julius Lessing war die zum Schriftsteller. Wie er komplizierte Eindrücke in Worte zu fassen wußte, wie er aus dem Vielerlei der Erscheinungen die Einheit herauszuspüren und den gemeinsamen Grundzug darzustellen verstand, das macht seine Berichte zu Mustern ihrer Art. Er suchte die Zeichen der Zeit zu deuten, niemals hemmend, stets mit dem Wunsche, zu fördern. Es war ihm höchst unangenehm, als Kritiker oder Rezensent bezeichnet zu werden. Ein Vermittler für das Verständnis der Kunstwerke wollte er sein, kein Richter. So ist Julius Lessing den Lesern der Nationalzeitung, der Westermannschen Monatshefte, der Deutschen Rundschau in den besten Jahren ein Führer gewesen. Dem jungen Kunstgewerbe hat er in den Kreisen der Gebildeten einen wertvollen Anhang geschaffen.

Dasselbe Jahr 1867 ist das Gründungsjahr des Deutschen Gewerbemuseums. Zur ersten Mitarbeit an dessen Aufgaben führte den Vierundzwanzigjährigen seine Rednergabe, die er in studentischen Kreisen erprobt hatte. Martin Gropius beauftragte ihn mit Vorlesungen über die Geschichte des Kunstgewerbes an der jungen Anstalt. Fortan hat er von mancherlei Kathedern aus sein Wort in den Dienst kunstgewerblicher Aufklärung gestellt, seit 1870 in der Gewerbeakademie, seit 1873 in der Bauakademie, später als Professor der Technischen Hochschule, auch im Viktorialyzeum und in vielerlei Vereinen in Berlin und außerhalb. Stets haben seine Hörer sich der Meisterschaft gefreut, mit der er nicht nur historisch zu belehren, sondern auch verwickelte technische und künstlerische Probleme anschaulich zu machen wußte. Dem Schriftsteller war der Redner ebenbürtig.

Und in dem gleichen Jahre 1867 hat Lessing auch als Sammler seinen Anschluß an das Kunstgewerbe vollzogen. Auf der Pariser Ausstellung half er dem Reisenden Dr. Fedor Jagor, der für das junge Gewerbemuseum ein reichhaltiges Material über die ursprünglichen Techniken der orientalischen Völker sammelte. Dieser Anfang führte ihn dann dem älteren Kunstgewerbe Europas zu. 1868 zog man ihn heran, als es galt, den ersten Besitz des Deutschen Gewerbemuseums in den bescheidenen Räumen des alten Dioramas in der Stallstraße zu ordnen. Im Jahre darauf ward er beauftragt, die Sammlung des Freiherrn von Minutoli zu bearbeiten, die der Staat als Grundstock für das Gewerbemuseum angekauft hatte; unter Lessings kommissarischer Verwaltung wurden die Bestände im Frühjahr 1870 in besonderen Räumen des Handelsministeriums öffentlich zugänglich gemacht. Nach dem Kriege konnte man mit größeren Mitteln dem Museum reifere und höhere Ziele stecken. Das entscheidende Vorspiel bildete im Herbst 1872 die bedeutende Ausstellung älterer kunstgewerblicher Gegenstände im Königlichen Zeughaus. Hier sahen die sechzigtausend Besucher, die in zwei Monaten die Ausstellung durchwanderten, daß in Berlin das Material für ein höchst stattliches Museum vorhanden war; es kam nur darauf an, die Schätze für die Dauer zusammenzufassen. Lessing war der Kommissar der Ausstellung und ihr eigentlicher Leiter gewesen. Noch in demselben Herbste 1872 berief der Vorstand des Deutschen Gewerbemuseums ihn endgültig zum Direktor seiner Sammlungen.

In der jungen Anstalt war man sich über ihre Zwecke und Ziele damals noch nicht einig. Die Techniker unter den Begründern wollten nicht nur der Kunst im Handwerk, sondern auch der Technik im weitesten Umfange dienen. Man glaubte, die Anstalt zugleich zu einem technologischen Museum ausbauen zu können. Im Verein mit dem ersten Direktor des Museums, Karl Grunow, dem er bis an sein Ende freundschaftlich verbunden blieb, hat Lessing diese weiten Pläne, die zur Zersplitterung führen mußten, auszuscheiden und die Aufgabe des Museums auf das Künstlerische zu umgrenzen gewußt. Seit 1879 kam das auch in dem geänderten Namen »Kunstgewerbemuseum« zum Ausdruck.

Unter dem hochsinnigen Schutze des erlauchten kronprinzlichen Paares, das einst die erste Anregung zur Gründung des Museums gegeben hatte, konnte Lessing jetzt in rastloser Arbeit die ihm anvertrauten Sammlungen Jahr für Jahr um einen großen Schritt vorwärts führen. 1873 bezog das Gewerbemuseum die Räume der nach Charlottenburg verlegten Königlichen Porzellanmanufaktur auf dem Hinterland an der Königgrätzer Straße. Zu dem eigenen Besitz des Museums fügte das Handelsministerium die stattlichen Sammlungen des Freiherrn von Minutoli und des Kammermusikus Hanemann. 1874 gab der Staat die Mittel, um für das Gewerbemuseum das Ratssilber der Stadt Lüneburg zu erwerben, für die entstehenden Sammlungen einen

festen Kern und Mittelpunkt, einen Schatz an Denkmalen und Vorbildern der deutschen Edelschmiedekunst, an denen es dem Kunstgewerbe in Berlin völlig fehlte. Das Jahr 1875 brachte die Erfüllung kühner, aber berechtigter Wünsche, für die Lessing seine Arbeitskraft besonders nachdrücklich eingesetzt hatte. Die kunstgewerblichen Bestände der alten Königlichen Kunstkammer wurden dem Gewerbemuseum überwiesen. Jetzt war es entschieden, daß für Berlin fortan im Gewerbemuseum der Sammelpunkt für alle Kleinkunst seit dem Ausgang der Antike liegen solle und daß das Berliner Museum auch durch den Umfang und die Qualität seines Besitzes mit den besten Museen seiner Art in Wetteifer zu treten bestimmt sei. Jetzt flossen hierher neben erlesenen Stücken aus den älteren Beständen des Königshauses, wie dem Pommerschen Kunstschrank, die wertvollen, abgerundeten Sammlungen von italienischen Majoliken, Gläsern und Möbeln, französischen Emails, deutschen Glasgemälden und Kleingeräten und ähnliche glückliche Erwerbungen aus früheren günstigen Sammelzeiten.

Mit diesem Material konnte das Museum den doppelten Zweck erfüllen, den Julius Lessing später selber aufgezeichnet hat: »in erster Reihe dem heimischen Kunstgewerbe Vorbilder zu geben, aber auch die historische Entwicklung der Form zu zeigen, um das Verständnis dahin zu fördern, daß dem Beschauenden die Ornamente einer früheren Zeit nicht bloß als zufällige Launen, sondern als das Ergebnis ganz bestimmter Kunstanschauungen erscheinen«.

Nun war der feste Grund gelegt. Nun galt es, durch regelmäßige Sammelarbeit die Fachgruppen und die Stilkreise auszubauen. Es ist berechtigt und erklärlich, daß in der Art dieses Ausbaus die Persönlichkeit des Leiters der Sammlungen sich aussprach. Ihn hatten früh besonders die textilen Künste angezogen; schon 1869 hatte er in den Vorlesungen am Gewerbemuseum das Flächenornament und die Stickerei behandelt. Seine Gewebesammlung ist ihm bis ans Ende das liebste Arbeitsfeld geblieben. Früh hat er den geschichtlichen und künstlerischen Wert der Seidengewebe des Mittelalters erkannt und durch Ankäufe ganzer Sammlungen und einzelner Stücke die Berliner Sammlung zur vollständigsten ihrer Art gemacht. Zugleich ergänzte er den eigenen Besitz unermüdlich durch Aufnahmen und Kopien und legte dadurch den Grund für die große Publikation, die sein Lebenswerk abschließen sollte. Es war seine besondere Freude, daß er für seine Ziele das Interesse hoher und weiter Kreise rege zu machen wußte. Daß der Schrein Karls des Großen für seine Wissenschaft geöffnet wurde, war der Stolz seiner letzten Lebensjahre.

Unter den vielerlei Erwerbungen für die vielen Gebiete der Sammlung sind ihm einige größere Zugänge besonders lieb gewesen. Er konnte das Mittelalter durch den ehrwürdigen Kirchenschatz des alten Dionysiuskapitels von Enger aus der Johanneskirche von Herford bereichern, die deutsche Renaissance durch die Dürerschen Glasfenster aus der Landauerkapelle in Nürnberg und durch die beiden Zimmer aus Höllrich und Haldenstein. Neu zu schaffen war das XVIII. Jahrhundert: die zwei Zimmer aus Paris, die Möbel aus dem Boudoir der Marie Antoinette, die stetig wachsende Porzellansammlung sind bleibende Zeugnisse dafür, daß er den Aufgaben jedes Jahrzehntes aufmerksam folgte, wenn es auch nicht seine Art war, als Sammler der Zeit kühn voraufzueilen. Der Kunst des Islams und besonders den neuen Sammelproblemen, vor die uns China und Japan gestellt haben, stand er kühler gegenüber; was er davon erworben hat, wie die Sammlungen Rein und von Brandt, stammt aus seinen jüngeren Jahren.

Auf der Höhe seiner jugendlichen Arbeitsfrische ward ihm das Glück, die Sammlung, die er selber vereinigt hatte, in dem glanzvollen Neubau aufzustellen. Heute

liegt das Jahr 1881, da der Bau sich auftat, über fünfundzwanzig Jahre hinter uns, und diese bewegten Jahre haben selbstverständlich neue Ansprüche im ganzen und im einzelnen gezeitigt. Damals aber war die vornehm zurückhaltende, saubere Aufmachung, die weder ins Malerische sich auswuchs noch zum pedantisch Lehrhaften vertrocknete, eine zeitgemäße Tat, die nach vielen Seiten anregend gewirkt hat. Im neuen Gebäude bot der große Lichthof Raum und Anlaß, die Bestände auch durch wechselnde Ausstellungen zu ergänzen. Ihnen hat Lessing namentlich in den achtziger Jahren frische Kraft gewidmet. Er verstand es, das gegebene, oft spröde Material zu wirkungsvollem Eindruck zu gruppieren.

Es lag in Lessings Neigung und Anlage, daß der Museumsleiter von dem Schriftsteller vielseitig unterstützt wurde. Mit 1877 setzen seine größeren Publikationen ein. Die altorientalischen Teppichmuster nach Bildern und Originalen des XV. und XVI. Jahrhunderts brachten zum erstenmal eine größere Reihe alter farbiger Vorbilder, wenn auch die Farben vom Geschmack der siebziger Jahre gedämpft waren. 1878 erschienen die »Muster altdeutscher Leinenstickerei«, von Franz Lipperheide und dessen Gemahlin angeregt. 1879 faßte Lessing die Silberarbeiten des Anton Eisenhoit, die auf der Ausstellung in Münster ans Licht gekommen waren, zu einer wissenschaftlichen Publikation zusammen. Aus den Beständen des Museums gab er zuerst 1882 die »Holzschnitzereien des XV. und XVI. Jahrhunderts« in anschaulichen Lichtdrucken heraus. Er glaubte später, die Schätze der Sammlung am zweckmäßigsten durch Einzelhefte den einzelnen Gewerken zugänglich zu machen; so sind seit 1888 die »Vorbilderhefte aus dem Königlichen Kunstgewerbemuseum« erschienen. Der Textilkunst widmete Lessing auch in seinen Publikationen besondere Neigung. 1902 vollendete er die »Wandteppiche und Decken des Mittelalters in Deutschland«. Und 1900 begann das große Werk über die Gewebesammlung, von dem er nur die Tafeln nahezu zum Abschluß führen sollte. Das letzte Werk, das zu vollenden ihm beschieden war, ist das Prachtwerk über den Pommerschen Kunstschrank gewesen, 1905 erschienen.

Den Besuchern des Museums suchte er durch den »Führer« zu dienen, der seit 1881 in 14 Auflagen erschienen ist. Von den »Handbüchern« der Königlichen Museen wählte er für sich das Thema »Gold und Silber«, die erste Auflage 1892. Über mancherlei einzelne Stücke aus dem Museum und anderem Berliner Besitz hat er im »Jahrbuch der Königl. Preußischen Kunstsammlungen« und in Gelegenheitsschriften wissenschaftlich Rechenschaft gegeben; so über die Altertümer des Beuth-Schinkel-Museums (1884), den Silberschatz des Königlichen Schlosses (1885), den Hochzeitsbecher Martin Luthers (1892), die Schwerter des preußischen Krontresors (1895), den Silberaltar in Rügenwalde (1898), den Croyteppich (1902), die Grabtafel Erzbischof Albrechts, und den Bandwirkerrahmen im Kunstgewerbemuseum (1906). Mit persönlicher Vorliebe hat Lessing mit einzelnen aktuellen Fragen aus der kunstgewerblichen Praxis durch Vorträge und aus Vorträgen entstandene Schriften sich auseinanderzusetzen gesucht, vorsichtig abwägend und klug zusammenfassend, wie es seine Art war. So entstanden die Schriften »Der Modeteufel« (1884), »Was ist ein altes Kunstwerk wert« (1885), »Das Arbeitsgebiet des Kunstgewerbes« (1888) u. a. m., die man richtig einschätzt, wenn man bedenkt, wann sie geschrieben sind.

So ist Julius Lessings Leben mit vielerlei Art von Tätigkeit reichlich erfüllt gewesen. Der angeborene, ihm selbstverständliche Fleiß und die glückliche Gabe mündlicher und schriftlicher Darstellung haben ihm seine Arbeit leicht gemacht. Wer ihm näher stand, mußte es bewundern, wie er neben alle dem Großen und Kleinen stets noch Muße und Frische zu belebter Geselligkeit fand. Der Verkehr mit Freunden,

die seine Interessen teilten, war ihm Bedürfnis. Er hat sie früh gefunden, in der weitverzweigten Familie, unter frischen Studiengenossen, unter Gelehrten und unter den Künstlern, die als die Besten ihrer Zeit galten. In den geselligen Vereinigungen und an geistig angeregten Stammtischen, für die das Berlin der sechziger und siebziger Jahre noch Muße hatte, ist er einer großen Zahl führender Männer früh nahegetreten; aus jenen Zeiten stammen die Freundschaften, die bis an sein Grab gedauert haben. Es zog ihn zu denen, die ihm Anregung gaben und denen er wiedergeben konnte; nur das platte Philistertum war ihm verhaßt. Allem seinem Umgang mit Menschen, mit Freunden wie mit Fernerstehenden, lag ein unverfälschter Zug echter Herzensgüte zugrunde. Er war unermüdlich in den scheinbar kleinen Aufmerksamkeiten des täglichen Lebens ebenso wie in stiller, menschlicher Fürsorge, wo ihm fremde Not begegnete. Das war auch der Geist des gastlichen Hauses, in dem ihm seine Gattin Agathe, geborene Friedheim, bis allzu ihrem zu frühen Tode gleichgesinnt zur Seite stand und drei Kinder heranwuchsen. Hier zeigte er gern auch die Kunstwerke, an die er persönlich seine Neigung und seinen Sammeleifer setzte, besonders seine bedeutende Menzelsammlung. Und diese Gesinnung persönlichen Wohlwollens trug er voll hinüber auch in sein Amt. Ihm ist kein Mitarbeiter nahegetreten, zu dem er sich nicht sogleich in ein persönliches, freundschaftliches Verhältnis gesetzt hätte. Wie er jeden einzelnen lehrend zu fördern suchte, wie er ihm selbstlos die Wege zu seiner Zukunft ebnete, mit welcher Freude er von Jahr zu Jahr den Kreis seiner einstigen Schüler und Helfer an den jungen deutschen Kunstgewerbemuseen wachsen und wirken sah, das weiß eine ganze Generation ihm zu danken, die heute auf neuen Wegen vorwärts schreitet. Klug und neidlos hat er im Organismus des Kunstgewerbemuseums, das zu seiner Freude seit 1885 den Königlichen Museen angegliedert worden war, neben der Sammlung auch die Entwicklung der Schwesterabteilungen, der Unterrichtsanstalt und der Bibliothek, zu allen Zeiten nachdrücklich gefördert. Was er im einzelnen gewirkt hat, hatte den Ansprüchen des Tages zu dienen und mag der Zeit gehören. Was er im großen gewollt und erreicht hat, ein Kunstgewerbemuseum in Berlin, das besteht als ein Denkmal seiner Energie.

PETER JESSEN

STUDIEN ZU PESELLINO UND BOTTICELLI

VON WERNER WEISBACH

I. EINE KLEINE KREUZIGUNG PESELLINOS IM KAISER-FRIEDRICH-MUSEUM

Eine glückliche Bereicherung hat die Gemäldegalerie des Kaiser-Friedrich-Museums durch die kleine Kreuzigung erfahren, die auf der nebenstehenden Tafel reproduziert ist. Sie bringt einen Meister zur Vertretung, von dem hier noch kein Werk vorhanden war, und der zu den seltensten und gesuchtesten Malern des Quattrocento gehört: Francesco Pesellino. Das nach oben spitz zulaufende Bildchen ist von sehr kleinem Umfang (18,5 cm hoch, 15 cm breit). Bis auf wenige Stellen ist es vortrefflich erhalten. Im Goldgrund ist ein wenig ausgebessert, die goldenen Stickereien an den Gewändern sind zum Teil abgesprungen. Von den Gesichtern hat das der Magdalena etwas gelitten.

Auf Pesellino als Schöpfer weisen verschiedene Stilmerkmale. Die Gesichter sind in seiner, eine Reihe von Einzeltönen subtil verschmelzenden Art modelliert. Dunkle Konturierungen dienen zur Steigerung plastischer Wirkung, besonders an einzelnen Körperteilen. An Füßen und Händen erkennt man leicht die für ihn charakteristische Methode plastischer Artikulierung. Bei den Gewändern endlich deutet auf ihn sogleich jenes merkwürdige Faltengeschiebe, das sie wie aus Metall gebildet erscheinen läßt.

Dem Eindrucke des Bildchens wird sich niemand leicht entziehen können. Es vereinigt in sich etwas Mildes und Herbes. Die Komposition ist streng; die Figuren haben etwas Statuarisches. Man könnte an ein in Malerei übertragenes Relief denken; so sehr ist jede Figur für sich plastisch isoliert. Der Körper Christi ist etwas schematisch behandelt, aber in seinen Hauptzügen auf Grund eines Modellstudiums richtig verstanden. In bezug auf Naturwahrheit geht er über Ähnliches bei Fra Angelico hinaus und gruppiert sich besser unter Schöpfungen der Realisten ein. Auch das Gesicht des Johannes mit seinen schmerzverzerrten Zügen und dem geöffneten Munde läßt an den Naturalismus eines Castagno oder Domenico Veneziano denken, während Stellung und Kostümierung auf die Richtung Angelicos weisen. Am meisten aus dem Geiste des seligen Frate heraus ist Maria geschaffen. Die linke Hand erhebend, blickt sie in stummem Schmerz zu dem Sohne auf, als wollte sie sagen: das hat man mir getan. Das Gedämpfte, innig Hingebungsvolle, dessen Wiedergabe dem Frate Herzenssache war, ist auch hier schön zur Erscheinung gebracht. In ihrer ruhigen Größe ist Maria die anziehendste Figur. Die knieende Magdalena neben ihr wirkt vornehmlich durch den Ausdruck des Konturs. Die drei Begleiter des Herrn tragen in Gold gepreßte und geriefelte Nimben, wie sie im Atelier Angelicos beliebt waren. Am schwächsten ist die Gestalt Gott-Vaters. Sie wirkt zu schwer und plump in dem oberen Spitzwinkel und über dem dünnen Kreuze mit dem schmächtigen Crucifixus. Der Kopf ist der größte

von allen und bringt durch seine Neigung nach vorn und die dadurch veranlaßte Verkürzung etwas Unruhe in die sonst so streng gehaltene Komposition. In seiner Stellung korrespondiert er auch zu sehr mit dem Haupte Christi. Das Kolorit mit seinen hellen, leuchtenden Farben, den vielfach aufgesetzten Glanzlichtern und dem reichlich verwendeten Goldzierat erinnert stark an das Angelicos. Der Mantel, den Maria über den Kopf gezogen hat, ist hellblau, auf der linken Seite ein weißer Lichtschimmer. Ein Stück des roten Kleides wird auf der Brust und am linken Unterarm sichtbar. Das bräunliche Tuch, das um Kopf und Hals geschlungen ist, erscheint auf der Stirn ein wenig unter dem Blau des Mantels. Johannes trägt einen roten Mantel über hellblauem Gewande. Magdalena ist in ein etwas schreiendes Zinnoberrot mit gelblichen und weißlichen Lichtern gekleidet. Die Gewandung Gott-Vaters schillert von Blau nach Violett. In denselben Tönen sind die ihn umgebenden Wolken gehalten. Ein paar kräftige Farbenakzente sind noch eingesetzt durch die roten Blutflecke auf dem braunen Terrain neben dem Schädel und durch den roten Zettel über dem Kreuze. Die Farbengebung unterscheidet sich von der Angelicos hauptsächlich durch die schon vorher erwähnte plastischere Art der Modellierung. Jenes gewisse Raffinement in dem Kolorit, wie es Pesellinos Predellenstücke zu Lippis Altar für die Mediceerkapelle in S. Croce und spätere Werke von ihm zeigen, tritt hier noch nicht in dem Maße hervor. Aus der Stilanalyse ergibt sich eine Mischung von Elementen, die zum überwiegenden Teil auf die Kunstrichtung Angelicos weisen, zum Teil aber auch einen Realismus, wie er durch die Bahnbrecher des Quattrocento, einen Masaccio und Castagno, ausgebildet wurde, zur Schau tragen. Von einer Einwirkung Filippo Lippis ist nichts zu verspüren. Für die Zeitbestimmung des Bildes lassen sich daraus Schlüsse ziehen.

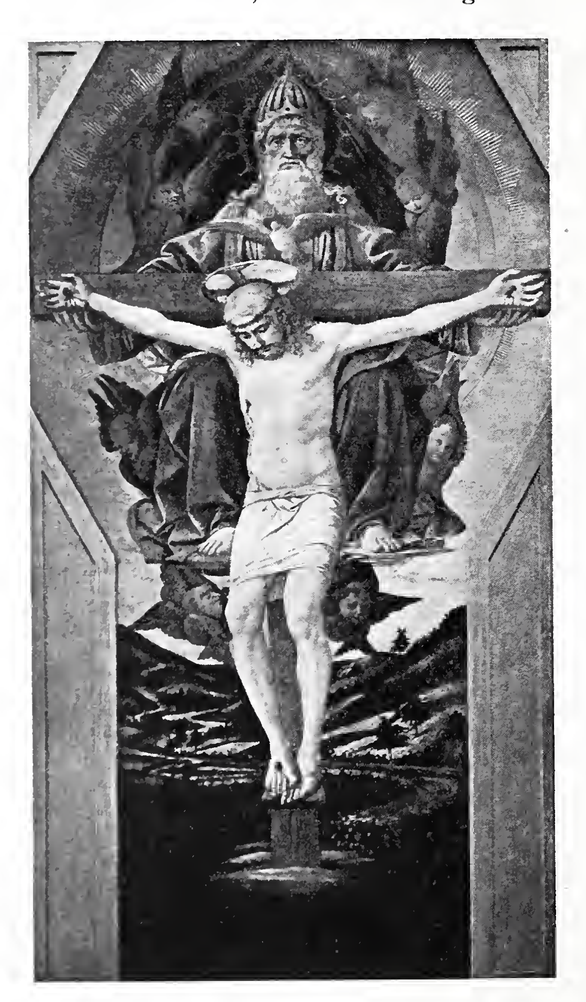


Abb. 1
Pesellino, Trinität
London, National-Gallery

In meiner Monographie Pesellinos [1]) habe ich gezeigt, wie er in seiner ersten Periode vor allem unter dem unmittelbaren Einfluß Angelicos gestanden haben muß,

[1]) Berlin, Bruno Cassirer, 1901.



HELIOGRAPHIE D. REICHSDRUCKEREI

Pesellino
Altarbildchen
Im Kaiser-Friedrich-Museum zu Berlin



daneben aber auch den neuen Errungenschaften der Realisten zugänglich war. Ein charakteristisches Werk dieser Epoche sind die beiden Sylvesterbildchen der Galerie Doria. Sie stehen auch der Berliner Kreuzigung am nächsten, neben anderm sowohl im Kolorit wie in der Gewandbehandlung. Man vergleiche etwa auf dem zweiten Bildchen, dem Drachenwunder, den Faltenwurf an dem Mantel des knieenden Sylvester mit dem der Magdalena oder den des Mannes zuäußerst links mit dem des Johannes. In der ganzen Formgebung zeigen beide Werke die größten Übereinstimmungen. Man hat daher die Berliner Kreuzigung in die Jugendzeit des Künstlers anzusetzen.

Zu demselben Resultat wird man geführt, wenn man diese neben das Londoner Trinitätsbild hält, auf dem Gott-Vater den Crucifixus trägt (Abb. 1). Wenn auch dieses für die Kirche der Santissima Trinità in Pistoja ausgeführte Altarwerk beim Tode Pesellinos unfertig zurückblieb und nicht durchgehends auf eigenhändige Ausführung Anspruch machen kann, so ist es doch in der entwickelteren Formensprache seiner späteren Jahre gehalten. Alles ist breiter, freier und sicherer geworden.

Wie weit sich Pesellinos eigner Anteil an dem Altarwerk erstreckt, ist auch nach der Veröffentlichung neuer Dokumente durch Peleo Bacci[1]) nicht mit Sicherheit festzustellen. Noch zu seinen Lebzeiten muß wenigstens die Haupttafel im großen und ganzen fertig gewesen sein, da am 10. Juli 1457 Domenico Veneziano ein Gutachten darüber abgibt. Am 29. Juli stirbt Pesellino. Unmittelbar darauf verklagt sein Ateliergenosse Piero di Lorenzo aus Prato die Witwe auf eine Entschädigung, daß sein Anteil an dem Werke honoriert werde. Erst im folgenden Jahr im Oktober wird der Altar, soweit er fertig ist, nach Pistoja geschickt. Am 31. Oktober wird Filippo Lippi der Auftrag erteilt, das Werk zu Ende zu führen. Die Gesamtsumme, die Pesellino und seiner Witwe ausbezahlt wurde, belief sich auf 85 Goldgulden. Lippi erhielt den Rest des ausbedungenen Honorars, d. h. 115 Gulden. Daraus geht wohl so viel hervor, daß ihm jedenfalls noch ein tüchtiges Stück Arbeit zufiel. Außerdem hatte er noch für 18 Gulden einen Vorhang und ein Dossale (wohl eine Art Antependium) herzustellen. Im Juni 1460 liefert Lippi den Altar in Pistoja ab; das Dossale folgt später. Erst im Mai 1467 ist der gesamte Altar in allen seinen Teilen fertig.

Peleo Bacci hat aus den Dokumenten gefolgert, daß Lippi die Predelle gemalt habe. Davon ist aber nirgends die Rede. Schon zu Lebzeiten Pesellinos ist jedenfalls eine Predelle in Angriff genommen worden; denn ein gewisser Bastiano di Nanni del Conte erhält am 30. März 1457 eine Zahlung per la predella dello altare intarsiata. Ob dies eine vollständige Holzpredelle oder aber nur das Rahmenwerk für einzufügende Gemälde gewesen ist, und ob diese Predelle später durch eine andre ersetzt wurde, geht aus den Dokumenten nicht hervor.

Auch heute noch glaube ich daran festhalten zu müssen, daß Pesellino an das Londoner Trinitätsbild nicht die letzte Hand angelegt hat. Es fehlen ihm jene Art plastischer Akzentuierung und die intimen Farbenreize, die sonst alle Bilder Pesellinos aufweisen. Vergleicht man es mit der kleinen Kreuzigung, so kann das nur zugunsten des Berliner Bildchens ausfallen. Die größere Sicherheit und Gewandtheit hat einen Mangel an Frische und Tiefe der Empfindung im Gefolge. Die durch den Ernst der Auffassung, die Unmittelbarkeit und Kraft der Veranschaulichung höchst anziehende Berliner Kreuzigung führt deutlich zum Bewußtsein, daß man es hier mit Kunst aus erster Hand zu tun hat, während die Leere in der Durcharbeitung des Londoner

[1]) Rivista d' Arte 1904, S. 163.

Gemäldes die Beteiligung einer Hilfskraft fast zur Gewißheit erhebt. Allerdings ist auch die Verschiedenheit des Formats zu berücksichtigen.

Noch zu Vasaris Zeit hatte sich die Tradition erhalten, daß Pesellino vor allem wegen seiner kleinfigurigen Bilder geschätzt war. Hier lag jedenfalls seine Stärke. Die Londoner Trinität ist das einzige große Altarbild, das wir von ihm besitzen. Man fühlt, er ist da nicht in seinem Element. Die Berliner Kreuzigung vertritt ihn in seiner Eigenart als Meister minutiös ausgeführter Kleinbilder.

Das sonderbare Format dieses Bildchens läßt die Frage entstehen, für welchen Zweck es wohl gedient haben mag. War es selbständig oder bildete es den Teil eines größeren Ganzen? Die nach oben spitz zulaufende Form ist jedenfalls ursprünglich. Dafür spricht die ganze Anlage der Komposition. Wäre das Bild ein Stück eines Altarwerks, so müßte es innerhalb eines gotischen Aufbaues mit andern über dem Hauptgemälde seinen Platz gehabt haben, wie bei einer ganzen Anzahl trecentistischer Altärchen. Es könnte auch als Bekrönung über einem Madonnenbildchen gesessen haben, ähnlich einigen sienesischen Madonnen der Berliner Galerie (N. 1071 A, 1094 A) mit darüber befindlichem bemaltem Spitzgiebel. Kleine Madonnen von Pesellinos Hand sind die des Musée Condé in Chantilly und der ehemaligen Sammlung Hainauer. Die liebevolle, sorgfältige Ausführung läßt es endlich aber auch möglich erscheinen, daß mit Rücksicht auf die besonderen Fähigkeiten des Malers ein künstlerischer Feinschmecker sich die miniaturartige Kreuzigung als selbständiges Hausandachtskleinod und Reisealtärchen bestellte.

Wie Vasari, so schätzen auch wir heute noch Pesellino ein. Er ist kein Bahnbrecher im Reiche der großen künstlerischen Ideen des Quattrocento. Von seiner Anschmiegungsfähigkeit legt auch das neu aufgetauchte Berliner Bild neben seinen bekannten Werken wieder Zeugnis ab. Er ist kein Meister der großen Form gewesen. Was wir an Pesellino bewundern, das ist die naive Anmut, die er über seine Schöpfungen auszugießen wußte, das frische Erzählertalent, mit dem er seine Stoffe fesselnd vortrug,



Abb. 2
Pesellino, Trionfo dell' Amore
Cassonebild. Ausschnitt

der feine dekorative Sinn, der das, was ihm an Größe und Reinheit der Formen fehlte, durch bunte teppich- oder gobelinartige Mannigfaltigkeit ersetzte. Das ist es auch, was ihn vor allem für eine Gattung von Kleinbildern befähigte, mit der sein Name besonders eng verknüpft ist: die Cassonegemälde. Von seiner eignen Hand haben sich zwar nur wenige bis in unsre Zeit gerettet; aber wir können noch heute sehen und schließen, wie er diese ganze Gattung in seinen Bann zog. Für die Novellistik, die in den Truhengemälden nach künstlerischen Ausdrucksformen suchte, hat er eine Holdseligkeit des Vortrags geschaffen, die zum Teil auch noch in den Nachahmungen unzerstörbare Reize besitzt. Und wer möchte diese leichte, tändelnde Muse unter den künstlerischen Schauspielen des Quattrocento missen?

II. BOTTICELLIS PRIMAVERA UND DIE ANTIKISIERENDE ROMANTIK

Pesellino ist in seinen novellistischen Bildern früher von mir als Zeuge einer romantischen Richtung innerhalb der italienischen Renaissance hingestellt worden. Seine Romantik beruht auf Elementen, die der Frührenaissance überhaupt eigentümlich sind. Es ist eine Romantik, die abseits von den humanistisch-wissenschaftlichen Interessen der Zeit überkommene Phantasievorstellungen weiterführt, umbildet und bereichert.

Bei dem immer mehr zunehmenden Interesse für das klassische Altertum entwickelt sich in der zweiten Hälfte des Quattrocento eine der Antike intensiver sich zuwendende Romantik. Ihr Hauptvertreter ist Sandro Botticelli.

Meiner Auffassung von der Romantik der Renaissance hat die Kritik zum Teil beigestimmt, zum Teil wurde aber die Anwendung des Begriffs »romantisch« für das Quattrocento in dem von mir gebrauchten Sinne gänzlich abgelehnt. Widerspruch erfuhr ich noch kürzlich in dieser Zeitschrift (Bd. XXVII, S. 198) durch Franz Wickhoff, und er wurde damit begründet, daß eine genügende Kenntnis der damaligen gangbaren Literatur die von mir vertretene Anschauung nicht zulasse.

Nun hat aber gerade die poetische Literatur des Trecento und Quattrocento Erzeugnisse hervorgebracht, deren Gehalt die literarische Kritik schon lange als romantisch ansah. Und seit Friedrich Schlegels Aufsatz: »Von den poetischen Werken des Johannes Boccaz«[1]) hat man gewisse Erscheinungen und Züge in der Renaissanceliteratur bis heute so bezeichnet.

Man meint jene Richtung der italienischen Poesie, die die Ritterdichtung des Mittelalters fortspinnt und den höfischen Minnekult zu einer neuen Art von Liebedienst umformt. Eine Romantik, die im Quattrocento Vertreter wie Pulci und Boiardo aufzuweisen hat und die ihren Gipfelpunkt im Cinquecento in Ariostos ritterlichem Epos erreicht. Man denkt an die romantischen Züge, welche die Poesia volgare in den verschiedensten Äußerungen ihrer Kanzonen, Balladen usw. offenbart. Lorenzo de' Medici hört Taine[2]) »die Seufzer der alten ritterlichen Liebe fortsetzen«. Und sind nicht auch Dichtungen eines Poliziano, des schöpferischsten Poeten des Quattrocento, von romantischem Geist durchweht?

Es ist hier nicht der Ort diesen Fragen näherzutreten. Aber es wäre gewiß keine unlohnende Aufgabe, einmal von literarhistorischer Seite im Zusammenhange den romantischen Elementen in den Werken der Hauptvertreter quattrocentistischer Dichtung nachzugehen.

---

[1]) Charakteristiken und Kritiken II, S. 367.

[2]) Reise in Italien, Leipzig 1904, S. 102.

In der mittelalterlichen Helden- und Ritterdichtung, ebenso wie in den spätgriechischen Romanen des Altertums, waren es die Stoffe allein, an denen das Romantische haftete; die phantastisch gesteigerte Buntheit der Situationen, Bewegtheit der Szenenfolge, Abenteuerlichkeit der Handlung. Die Personen sind als Objekte, vom Dichter zum Teil in willkürlicher Weise durcheinandergeworfen und in die merkwürdigsten Begebenheiten verwickelt, Träger einer Romantik. Die Renaissancepoesie nimmt das Romantische auch für das Reich der Gefühle in Anspruch. Das Sehnsuchtsgefühl, eines der Hauptmotive romantischer Poesie, tritt als seelisches Moment bei den dichterischen Figuren stärker hervor und erscheint als Ausdruck einer Stimmung des Dichters selbst. Die Romantik beginnt sich zu verinnerlichen. Das allerdings nur in den ersten Anfängen. — Nach der Seite der Stimmung entwickelt sich das Romantische dann in der Menschheit weiter, und wir haben es in unsern Zeiten ja ganz aus der Äußerlichkeit der Begebenheiten in das Innere seelischer Erlebnisse zurücktreten sehen.

Nun wird gewiß niemand behaupten wollen, romantisch sei der Grundzug der Renaissancepoesie. Aber es ist ein Element der Literatur, das nicht übergangen werden kann. Und es ist auch ein Element in dem damaligen Leben gewesen. Zeugt z. B. nicht manches, was wir von dem Hofe der Este hören, von romantischen Neigungen: wenn in Ferrara Kindern Namen aus den alten Ritterepen gegeben werden[1]), wenn man der französischen höfischen Poesie so anhängt, daß Kenner jener Verhältnisse sagen konnten, die estensische Kultur sei zu einer gewissen Zeit beinahe mehr französisch als italienisch gewesen? Damen des Hofes tragen in die Gewänder eingestickt Devisen, die diesem und jenem französischen Roman entnommen sind. Und Isabella d'Este stellt Betrachtungen darüber an, ob von Karls Paladinen Roland oder Rinaldo den Vorzug verdiene[2]). Diese und andre Züge, Unterhaltungen und Zerstreuungen können nur aus einer romantischen Gesinnung heraus erklärt werden, weil das, worauf man hinaus wollte, kein unmittelbar aus der Gegenwart geschöpfter Vorstellungsbesitz war, sondern an eine phantastisch ausstaffierte und von idealem Schimmer verklärte Vergangenheit anknüpfte, deren teilweise Wiederbelebung wenigstens im Spiel man sich angelegen lassen sein wollte. Als eine bloße »französische Mode« kann das nicht hingestellt werden. Das Wesen der Erscheinung liegt tiefer. Eine Mischung von Romantik und Humanismus ist das Bezeichnende der estensischen Kultur, und nicht nur für sie allein. Aus dieser Sphäre sind Bojardo und Ariosto hervorgegangen. Auch anderwärts läßt sich Ähnliches beobachten. Es sei nur noch daran erinnert, daß wir selbst an einem Sigismondo Malatesta eine romantische Seite kennen lernen in seinem Verhältnis zu Isotta. Ein Verhältnis, das die Kunst zu verklären hatte durch einen Kirchenbau nach dem Vorbild eines antiken Heroentempels, der die Inschrift erhält: Divae Isottae sacrum. Auch hier ein merkwürdiges Ineinandergreifen romantischer und antikisierender Vorstellungen. Jedenfalls ein seltsames, aber echt renaissancemäßiges Unternehmen. Wie andre Zeitgenossen ihren Liebesbund in harmloserer Weise verherrlichen ließen, davon wird noch zu sprechen sein.

Wenn einmal das Vorhandensein einer romantischen Gesinnung überhaupt feststeht und anerkannt wird, ergibt es sich von selbst, daß die bildende Kunst, die ja doch bis zu einem gewissen Grade Ausdruck dessen ist, was eine Epoche bewegt, was sie fühlt, glaubt und strebt, an der Romantik der Zeit in ihrer Weise teilnimmt.

[1]) Giulio Bertoni, La Biblioteca Estense e la Cultura Ferrarese ai tempi del duca Ercole I. Turin 1903, S. 72.

[2]) Ebenda S. 85.

Und es wird nicht verwehrt sein, wo sich solches nachweisen läßt, von Romantik zu sprechen, wie es schon Robert Vischer in seinem Signorelli getan hat. Gekennzeichnet wird dadurch eine besondere Art der künstlerischen Phantasie in bezug auf Stoffwahl und Tendenz der künstlerischen Ausgestaltung des Stoffes. Man ist heute allerdings vielfach geneigt, das Kunstwerk als materielles Produkt objektiv formbildender Kräfte zu betrachten, und die Fruchtbarkeit dieser Betrachtungsweise ist gewiß nicht zu leugnen. Aber daß die Art der künstlerischen Gestaltung auch durch die Qualität der schaffenden Phantasie und durch den Inhalt bestimmt wird, ist ein Gesichtspunkt, der nicht unterschätzt werden darf.

Will man sich klarmachen, in welchen Kreisen sich die Phantasie der Renaissancekünstler bewegte, so darf man gewiß nicht einseitig die humanistisch gelehrte Literatur im Auge haben und sie als den allein maßgebenden Kulturfaktor der Renaissance ansehen. In wie beschränktem Maße der intellektuelle Humanismus als solcher für die Kunst ein befruchtendes Element bilden konnte, habe ich vor kurzem an andrer Stelle ausgeführt[1]). Gerade in den Kreisen, aus denen die Künstler hervorgingen, waren andre Phantasieprodukte lebendig. Die populäre Poesie, das Volgare, ist hier eine wirkende Kraft und jene literarischen Erzeugnisse, die mit Romantik gesättigt waren.

Seit den Tagen der Antike sind romantische Elemente, im Wechsel und Wandel von Zeiten und Menschen den Völkern des Abendlandes aus verschiedenen Quellen zufließend, in das Volksbewußtsein eingegangen. Der Orient und sein Phantasiebesitz haben dazu in nicht geringem Grade beigetragen. Der romantische Fluß versiegt niemals ganz. In manchen Epochen tritt er zurück, und dann gleitet das Romantische als Unterströmung in der Kultur- und Vorstellungswelt einer Zeit dahin, ohne deren Physiognomie wesentlich zu bestimmen. Für die Kunst der Renaissance ist die romantische Welt keine Terra incognita. Sie hat sie zu finden gewußt, diese Welt mit ihrer bunten Vielgestaltigkeit, ihrer an der Pracht des Orients und Okzidents sich berauschenden Phantastik, mit all ihren verschlungenen Pfaden, die in die Tiefen brünstiger Mystik oder in die Gefilde elegischer Bukolik führen.

Humanismus (in seiner Eigenschaft als Intellektualismus) und Romantik sind zwei Kulturäußerungen, die nebeneinander bestehen, verschiedentlich ineinander überfließen und sich durchdringen. Eine reinliche Scheidung ist wie bei jedem Komplex von Kulturerscheinungen nicht möglich. Intellekt und Seele gehen öfter verschiedene Wege, um sich dann wieder in manchen Punkten zu vereinigen. Der Humanist wird stellenweise zum Romantiker, und der Romantiker läßt sich in humanistische Bahnen ziehen.

Ich habe ehedem an einer Reihe von Beispielen zu zeigen versucht, wie die bildende Kunst auf das romantische Gebiet und die romantischen Vorstellungen der Zeit eingeht[2]). Wer mit dem Kreise von Profanmalereien vertraut ist, wie sie an den Palastwänden der Vornehmen, an den Brauttruhen, Schachteln und Kästchen und all den Gegenständen, die einem luxusbedürftigen Privatgeschmack zu Lust und Freude geschaffen wurden, auftreten, der dürfte kaum über die romantischen Züge hinwegsehen[3]). Wenig genug ist uns von der Summe der großen Profanmalereien erhalten, und das wenige weit zerstreut. Als wichtige Ergänzung dazu treten die Cassonebilder, die geeignet sind, eine Vorstellung von dem zu geben, was dem Geschmack der maßgebenden Kreise genehm war. Wer das über den Hof der Este Gesagte berücksichtigt,

[1]) Der junge Dürer, Leipzig 1906, S. 30.

[2]) In dem Kapitel: Romantische Züge der Frührenaissance meines Buches über Pesellino.

[3]) Eine ausführlichere Arbeit über die italienische Profanmalerei habe ich in Vorbereitung.

wird sich nicht wundern, in Ferrara einem Freskenzyklus wie dem des Palazzo Schiffanoja zu begegnen, der in einer höfischen Romantik schwelgt. Und wo uns noch Herrensitze aus jener Zeit mit malerischem Schmuck erhalten sind, stoßen wir vielfach auf romantische Gegenstände.

Unter dem wenigen, was uns sichtbar vor Augen steht, greife ich noch ein paar Beispiele, die nicht gerade zu dem bekannteren Material gehören, heraus. Zunächst die sogenannte Camera d' oro des Schlosses Torrechiara bei Parma[1]). Ein Raum, in dem die romantische Liebe der Zeit künstlerisch verherrlicht ist. Es ist eine der wenigen von solchen Liebeskammern (Camere votive), die ihren Schmuck in unsre Zeit hinübergerettet hat. Ein vornehmer Herr, Pier Maria Rossi, Anhänger der Visconti und des Francesco Sforza und Kämpfer für ihre Sache, weihte in dem von 1448 bis 1460 erbauten Kastell das Gemach seiner Geliebten, Bianca Pellegrini, die er über die angetraute Gattin erhob. Das Liebesbündnis hier künstlerisch zu feiern war die Aufgabe des Malers. Die Ausstattung des Raumes ist prächtig. Die Wände, unten bedeckt mit bunten Kacheln, in die Wappen und Impresen modelliert sind, darüber Fresken mit aufgetragenen reichen Stuckverzierungen. Die vier Gewölbefelder der Decke enthalten gleichfalls Fresken, auf denen Bianca als Pilgerin (wohl mit Anspielung auf ihren Namen Pellegrini) durch die Gebiete ihres Anbeters wandernd dargestellt ist. Auf den Wandfresken wird der Liebesbund der beiden verherrlicht, ganz aus den Anschauungen des Minnekults der Zeit heraus, wie sie auch in der poetischen Literatur ihren Ausdruck gefunden haben. Da sehen wir auf einem Bilde den Herrn und die Dame von den Waffen Amors verwundet sich gegenüberstehen. Auf einem zweiten empfängt er vor dem Aufbruch in den Kampf kniend von ihr den Kommandostab. Nach siegreicher Rückkehr krönt sie ihn mit dem Kranze. Und auf dem letzten stehen beide prächtig gekleidet im Vollbesitz ihrer Liebe und in dem ganzen Stolze fürstlicher Macht nebeneinander. Die Hauptbilder sind eingerahmt von Landschaften mit den Schlössern und Besitzungen Rossis, in denen Putten musizieren, mit Waffen aufeinander losgehen und sonst ihr Wesen treiben. Die allenthalben verstreuten Embleme sind zum Teil jener Minnesymbolik entnommen, wie sie der Zeit geläufig war: verschlungene Herzen mit Kronen, die Initialen der Liebenden mit der Devise: nunc et semper, usw. Nur aus dem romantischen Wesen der Epoche heraus kann der Zyklus verstanden werden[2]).

Ziehen wir weiter nach Süden und lenken unsre Schritte zu dem von Napoleone Orsini begonnenen Kastell von Bracciano in der Nähe von Rom, so fühlen wir uns angesichts einiger (allerdings stark restaurierter) Wandmalereien in Sälen der oberen Stockwerke, deren Ausführung erst gegen das Ende des Quattrocento fällt, wieder ganz in eine romantische Welt versetzt[3]): Szenen aus der Fontaine de Jou-

[1]) Vgl. Corrado Ricci, Santi ed artisti, Bologna 1894, S. 229 ff.

[2]) Derselbe Rossi ließ in einem andern seiner Schlösser, dem Kastell von Roccabianca, die Wände des Brautgemaches mit Szenen aus der romantischen Geschichte der Griseldis, die Boccaccio in einer Novelle erzählt, ausmalen. Dieses Thema war auch für Brauttruhen sehr beliebt. Mit einer phantastischen Handlung stellte es den Frauen zugleich ein moralisches Vorbild vor Augen und demonstrierte eine nicht zu übertreffende Demut dem Herrn und Gebieter gegenüber. Die Fresken von Roccabianca sind nicht mehr an Ort und Stelle. Abbildungen in einem Aufsatz von A. Colasanti, Due novelle nuziali del Boccaccio nella pittura del Quattrocento, Emporium, März 1904.

[3]) Das von dem Fürsten Odescalchi mit großer Liebe wiederhergestellte Schloß verdiente wohl eine ausführlichere Publikation. Bis jetzt gibt es nur einen kleinen Führer von Luigi Borsari und Raffaele Ojetti, Rom 1895.

vence[1]); daneben antike Sujets in eine ritterlich-höfische Sphäre gerückt: ein Marsyas, der sich wie ein Bänkelsänger gebärdet, Musen in modischer Hoftracht, die Königin Semiramis eine Prinzessin beim Schachspiel. In einem andern Saale finden wir die Taten des Herkules in dem ritterlich-burlesken Geiste dargestellt, wie er auch dem Morgante Maggiore entströmt. — Diese Beispiele mögen eine Geschmacksrichtung kennzeichnen, die im Quattrocento durchaus verbreitet war, und die die Kunst zu befriedigen hatte. Darauf hatten die Maler ihre Phantasie und ihre künstlerischen Mittel zum Teil einzustellen.

Wir können in der Malerei der Zeit von Romantik sprechen, wenn wir die Maler Sujets, die an sich romantisch sind, aufgreifen und das Romantische mit den Mitteln ihrer Kunst hervorzukehren bestrebt sehen. Aber auch dann, wenn ein Maler einen Vorwurf, der von vornherein nicht einem spezifisch romantischen Stoffgebiet angehört, vermöge einer besondern Richtung seiner Phantasie romantisch ausgestaltet[2]). Das Romantische kann also entweder ganz durch das Objekt (den Stoff) gegeben oder durch die subjektive Phantasie des Schaffenden als Stimmungsträger in die Darstellung eingeführt sein. Wie eine seelische Stimmung sich in dem Kunstwerke materialisiert und anschaubar gemacht wird, ist ein unerklärbares Geheimnis. Aber jeder hat die Möglichkeit, es vor einer künstlerischen Schöpfung zu erfahren. Auch das Romantische als Stimmung ist für die bildende Kunst ausdrückbar.

Indem wir in einer Reihe von Kunstwerken der italienischen Renaissance Sujets des klassischen Altertums in einer Weise behandelt finden, die auf eine romantische Phantasie bei ihrem Schöpfer schließen läßt, nehmen wir das Recht in Anspruch, von einer antikisierenden Romantik zu sprechen. Schon Robert Vischer hat im Signorelli auf das romantische Verhältnis gewisser Maler der Frührenaissance zur Antike hingewiesen. In wie mannigfacher Weise das Altertum von der Kunst der Renaissance romantisiert ward, habe ich an andern Stellen ausgeführt und kann hier nicht mehr darauf eingehen[3]). Eine solche antikisierende Romantik ist für gewisse Beziehungen der Zeit zur Antike sehr bezeichnend[4]).

Das Verhältnis der Menschheit zur Antike kann gewiß nicht, wie Wickhoff meint, Hunderte von Jahre hindurch seit Anbeginn ein konstantes gewesen sein. Ja, dieses Verhältnis ist innerhalb der Renaissanceepoche selbst bei verschiedenen Künstlern ein verschiedenes, je ihrer Individualität entsprechend. Folgt z. B. ein Meister wie Antonio

---

[1]) Fresken aus der Fontaine de Jouvence neben den neuf Preux und Preuses enthält das Schloß von Manta aus dem Anfang des Quattrocento, ganz unter französischem Einflusse, vgl. Paolo d'Ancona, Gli affreschi del Castello di Manta nel Salluzzese, L'Arte 1905.

[2]) Wie das Romantische auch mit andern Richtungen innerhalb ein und derselben Phantasie nebeneinander bestehen kann, hat F. Th. Vischer in seiner Ästhetik II, S. 411 ausgeführt: »das Klassische hat seine Romantiker, das Romantische seine Klassiker, das Moderne wird im einen mehr klassisch, im andern mehr romantisch, ein Dritter vereinigt wieder beides«.

[3]) Pesellino S. 20; Der junge Dürer S. 31.

[4]) Man beachte, was ein Kenner des Altertums, Ernst Maaß, in seinem Büchlein: Aus der Farnesina, Marburg 1902, S. 7, mit Bezug auf die Fresken des Galatheazimmers geschrieben hat: »Der Geist des Hellenismus beherrscht sie, wie er die gleichzeitige Poesie beherrscht. Es ist derselbe Geist. Lese ich Meister Ariost, so tauchen oft unter neuen Namen und stets im Phantasiekostüm der Romantik die alten lieben Schatten wieder auf; — — — — — auch in den kirchlichen Gedanken des Mittelalters hat die Antike fortgetrieben, und die Klosterzucht sich nicht immer veranlaßt gefühlt, die Stoffe aus der angeblich versunkenen Heidenwelt zu verdammen; sie hat sie sogar um- und neugeschaffen. Auch dieser Romantik bemächtigte sich sofort die bildende Kunst Italiens.«

del Pollajuolo mehr einer humanistisch-realistischen, so Botticelli einer romantisch-dekorativen Richtung. Von einer einheitlichen Stellung der Renaissance zur Antike — die Renaissance als Gesamterscheinung gefaßt — ist man überhaupt nicht zu sprechen berechtigt. Jeder Künstler geht in dieser Beziehung seine eignen Wege. Ja, innerhalb verschiedener Epochen seines Lebens und seiner Entwicklung wechselt vielfach auch sein Verhältnis zum Altertum. Donatello, Ghiberti, Botticelli, Raffael, diese Namen bezeichnen zugleich verschiedenartige Beziehungen zur Antike.

Will man sich den Unterschied einer romantisch und einer klassisch gerichteten Phantasie antikisierenden Vorwürfen gegenüber zum Bewußtsein bringen, so braucht man nur ein Bild wie Botticellis Primavera mit Raffaels Galathea zu vergleichen. Die Berechtigung zu einer Differenzierung der künstlerischen Auffassungen und Darstellungsweisen in unserm Sinne wird dabei gewiß vor Augen treten.

Allerdings können wir dann nicht, wie Wickhoff es verlangt, Botticellis Gemälde als trockne Allegorie und Illustration zu dem didaktischen Werk eines alten Grammatikers ansehen.

Mir scheint überhaupt die Tendenz verfehlt, für die Sujets solcher Profangemälde immer auf genaue Belegstellen in literarischen Werken zu fahnden, für deren Vermittlung dann die Mithilfe humanistischer Beiräte stipuliert wird. Die produktive Phantasietätigkeit der Künstler wird dabei unterschätzt. Wer das Material der damaligen Profanmalerei beherrscht, dem muß es gerade auffallen, wie wenig man zu einer sklavischen Anlehnung an eine bestimmte Quelle neigte, zu deren Erschließung ein humanistischer Mittelsmann unbedingt nötig wäre. Auch unser Albrecht Dürer muß es sich ja gefallen lassen, daß man bei jeder Gelegenheit einen humanistischen Ohrenbläser für ihn bereit hat. Wer den Widerwillen der Künstler gegen eine gelehrte Beihilfe kennt, der gewiß in damaliger Zeit zum Teil ebenso stark gewesen ist wie heute, wird eher zu der Auffassung neigen, daß sie, nur wenn es bei einem Auftrage gar nicht zu umgehen war, eine humanistische Mitwirkung akzeptierten. Gewiß haben wir eine Reihe von Nachrichten darüber, daß humanistische Gelehrte künstlerische Pläne beeinflußten. Wie weit sich das erstreckte, bleibt aber in vielen Fällen zweifelhaft. Wir hören aber auch, daß ein phantasievoller Künstler wie Giovanni Bellini sich einer solchen Beihilfe zu entziehen suchte, wenn Bembo, als es sich um einen Auftrag der Herzogin Isabella von Mantua handelt, an diese schreibt: La invenzione, che mi scrive V. S. che io truovi al disegno, bisognerà che l' accomodi alla fantasia di lui chel ha a fare, il quale ha piacere che molto signati termini non si diano al suo stile, uso, come dice, di *sempre vagare a sua voglia* nelle pitture, che quanto in lui possano soddisfare a chi le mira [1]).

Man wird deshalb gut tun, bei gewissen Sujets nicht immer von vornherein ein humanistisches Mittleramt dem Künstler gegenüber vorauszusetzen, auch wenn keine quellenmäßige Nachricht darüber vorliegt.

Gewöhnlich schöpften die Künstler aus Vorstellungskreisen, die in den allgemeinen Kulturbestand übergegangen sind, mögen sie auf antiker, mittelalterlicher oder moderner Grundlage ruhen. Aus ihnen heraus bildet sich für ein geniales Werk der Kunst ebenso wie der Poesie jene »dunkle aber mächtige Totalidee« (Schiller), die das Primäre des Schöpfungsaktes ist, worauf dann die klarere Durchgestaltung der Einzelformen folgt. Diesen Schöpfungsakt an die Präparation irgendeiner ausgefallenen Schriftquelle zu knüpfen, wird in den meisten Fällen eine Verkennung bedeuten.

[1]) Gaye, Carteggio II, S. 71.

Für eine ganze Anzahl von Kunstwerken der Renaissance, die zu literarischen Erzeugnissen in Beziehung stehen, ergibt sich auch eine auffallende Unabhängigkeit von der Quelle.

Wie frei man verfuhr, zeigt z. B. die Art der Verwertung, die Petrarcas Trionfi in der bildenden Kunst gefunden haben[1]). Und was hat Sodoma in seiner Hochzeit der Roxane aus der Überlieferung Lucians gemacht!

Begegnet man antiken Sujets in künstlerischer Darstellung, so braucht man sich gewiß nicht jedesmal zu fragen, welcher klassische Text dem Künstler vorgelegt und interpretiert wurde. Es war ja ein reicher Schatz von antiken Geschichten, Sagen und Bildern in der Volksphantasie lebendig, der zum Teil in der Vulgärpoesie verarbeitet war[2]). Aus diesem Schatze konnte die künstlerische Phantasie unmittelbar schöpfen und sich nach Herzenslust Bilder wählen, die sie, wenn sie romantisch veranlagt war, dann demgemäß gestaltete.

Zu welchen Konsequenzen es führen kann, wenn man sich den Maler immer an einen literarischen Text oder an die Rockzipfel eines Humanisten geklammert vorstellt, lehrt die Deutung, die Wickhoff Botticellis Primavera hat zuteil werden lassen, und die jedem Unbefangenen wohl als gänzlich unhaltbar erscheinen wird. Er glaubt als Unterlage für den Sinn des Bildes eine Schrift des Fulgentius, das Mythologikon, gefunden zu haben. Es ist schwer, den gewundenen Pfaden Wickhoffs zu folgen und seinen Gedankengang kurz zu präzisieren. Das Bild soll »die Vision des Fulgentius von der Vermählung des Dichters mit der Satire« darstellen, wie sie im ersten Buche des Mythologikon geschildert wird. Auf Lorenzo de' Medici als Besteller des Werkes habe das Bezug, weil er der Verfasser einer sogenannten menippeischen Satire gewesen sei. Zwei von Fulgentius getrennt erzählte Vorgänge seien bei Botticelli in einen zusammengezogen: die Begrüßung des Fulgentius durch Calliope und drei Musen im Freien, und die im Schlafgemache des Fulgentius vor sich gehende Szene, wie die Satira, begleitet von Philosophia und Urania, dem Fulgentius von Calliope zugeführt wird. Für Fulgentius ist Merkur eingesetzt; die Gründe dafür lese man bei Wickhoff.

Geht man die Einzelheiten durch, so findet man, daß eigentlich nichts zu dem Texte des Fulgentius überzeugend stimmt. Nur auf einiges sei hier hingewiesen. Wenn man von der Vermählung des Fulgentius mit der Satira spricht, so müßte das doch irgendwie zum Ausdruck gebracht sein. Aber die Hauptfigur in der Mitte, die angebliche Calliope, die die Braut Satira zuführen soll, ist von dieser (gewöhnlich Flora genannt) durch das blumenstreuende Mädchen getrennt und achtet ihrer gar nicht. Fulgentius denkt sich den Aufzug rein repräsentativ, wie die Braut zwischen den beiden Musen durch die geöffnete Tür seiner Kammer hereinschreitet (Musae autem latera sarciebant altrinsecus duae, ed. Helm S. 14). Bei Botticelli ist deutlich eine Beziehung hergestellt zwischen der laufenden Gestalt und der schwebenden, die sie umfaßt hält, während die blumenstreuende unbekümmert um diese Gruppe dahinwandelt. Jede Erklärung hat auf diese Art der Kopulation Rücksicht zu nehmen. Um die abrupte Wendung seiner Satira zu erklären, die doch eigentlich nach derselben Richtung wie die Calliope blicken und dem neuen Bräutigam sich zukehren müßte, schreibt Wickhoff: »ihr Herumschauen drückt er (der Künstler) durch ihre Körperwendung aus, und der

[1]) Weisbach, Petrarca und die bildende Kunst, Repertorium f. K. 1903, XXVI, S. 272ff. Für Boccaccio vgl. A. Colasanti a. a. O.

[2]) So war auch die Verleumdung des Apelles durch die italienischen Übersetzungen Lucians und Albertis Hinweis Gemeingut geworden.

Efeu, der sie umfließt, soll durch die Ranken, die an ihr emporsprießen, ausgedrückt werden«. Der Text des Fulgentius sagt aber gar nichts von einem Herumschauen. Es heißt: »Vor ihr (Calliope) ging ein Mädchen, verführerisch in seiner blühenden Schönheit, reich mit Efeu geschmückt, mit einem spottenden Ausdruck im Gesicht, den Mund voll von höhnenden Worten, und mit einem ironischen Blick, der mit forschender Lebendigkeit hin- und herflog, um selbst tief verborgene Gedanken zu erkennen und dann durch witzige Wiedergabe zu brandmarken« (nach Helm). Und nun sehe einer zu, wie er das mit Botticellis Figur in Einklang bringt. Ebensowenig genügt die Bestimmung der beiden Begleiterinnen als Urania und Philosophia berechtigten Deutungsansprüchen. Und was endlich die angebliche Ersetzung des Bräutigams Fulgentius, der eigentlichen Hauptperson, durch Hermes, der von der ganzen übrigen Begebenheit abgewendet ist, betrifft — der hochgeschätzte Gelehrte mag mir verzeihen, wenn ich in diese Grübeleien nicht zu folgen vermag.

Nein, das mythologische Kompendium ist nicht die Quelle für Botticellis poesiedurchtränktes Gemälde. Der Künstler hat sich nicht mit einem philologischen Mentor hingesetzt, um das verschwommene, unklare und schwülstige Latein zu präparieren und dann, soviel man davon verstanden hatte, bildlich zu illustrieren.

Es liegt auch gar kein Grund für eine neue Interpretation des Bildes in der Richtung vor; denn die Erklärung, die es schon gefunden hat, mit Benutzung von Polizians Giostra, ist durchaus befriedigend. Daß die beiden Bilder, die Vasari in der Mediceervilla Castello sah, die Geburt der Venus und die Primavera, zusammengehörten und für ein Gemach in einer Villa Lorenzos de' Medici geschaffen waren, darf wohl als wahrscheinlich gelten, wenn es sich auch nicht urkundlich nachweisen läßt. Vasari, der den Anschauungskreisen jener Zeit doch noch einigermaßen nahestand, deutet einen gedanklichen Zusammenhang zwischen ihnen an, wenn er schreibt: delle quali oggi ancora a Castello, villa del duca Cosimo, sono due quadri figurati, l' uno, Venere che nasce, e quelle aure e venti che la fanno venire in terra con gli Amori; e così un' altra Venere, che le Grazie la fioriscono, dinotando la primavera.

Die Geburt der Venus und der frühlingbringende Einzug in ihr Reich auf Erden, das ist der Stoff der Bilder. Für die einzelnen Gestalten des zweiten Bildes wüßte ich keine besseren Benennungen vorzuschlagen, als es schon geschehen ist[1]): in der Mitte Venus, rechts die Frühlingsgöttin[2]) und die Verfolgungsszene von Zephyr und Flora. Amor, der seine Pfeile nach den Grazien sendet, bei Botticelli über Venus fliegend (von Wickhoff gar nicht berücksichtigt), ist ein der Zeit geläufiges Motiv. Auf dem Venusstich des bekannten venezianischen Tarockspiels schießt der Liebesgott auch nach den Grazien. In der Verfolgungsszene muß die schwebende Figur unbedingt eine Windgottheit darstellen; das geht schon daraus hervor, daß der infolge des Blasens aus dem Munde tretende Atem durch graue Streifen auf dem Bilde angedeutet ist, worauf Wickhoff gar keine Rücksicht nimmt. Wenn bei Botticelli der

[1]) A. Warburg, Botticellis Geburt der Venus und Frühling. 1893.

[2]) Daß die Gestalt der Primavera wahrscheinlich allgemein in der Phantasie der Zeit lebendig war, wurde mir durch einen Hinweis Dr. W. Bodes bekannt, der vor kurzem im Florentiner Kunsthandel eine etwa halblebensgroße Marmorfigur sah, die er in die erste Hälfte des Quattrocento setzt, und die dem Motiv nach mit Botticellis Gestalt durchaus übereinstimmt. Das Kostüm lehnt sich enger an die Antike an. Ein schlankes junges Mädchen in hochgegürtetem, ärmellosem Chiton, einen Rosenkranz im offenen Haar, trägt in dem Bausche des mit der Rechten aufgerafften Gewandes Blumen, während die Linke nach dem Bausche greift.

Flora unter der Berührung mit Zephyr Blumen aus dem Munde sprießen, so liegt dem eine ähnliche Anschauung zugrunde, wie einem dichterischen Bilde in einer Kanzone Polizians [1]), der aus den Augen der Geliebten Blumen und Gras erblühen läßt:

Qui i fior, qui l' erba nasce
Da' suoi begli occhi — — — —

Die linke Seite des Bildes nehmen die drei Grazien und Hermes ein. Die Anwesenheit des Götterboten, die vielleicht überraschen könnte, ist durch den Hinweis auf eine Horaz-Ode, wo er im Gefolge der Venus und der Grazien erscheint (O Venus, regina Cnidi Paphique), schon von Warburg genügend erklärt worden. Über seine Funktion in dem Bilde gehen die Meinungen auseinander. Bayersdorffer meinte, er verscheuche Wolken. Wickhoff schreibt (S. 199): »Er langt mit einem Stabe in die Krone der Bäume hinauf, als wollte er die Zweige auseinanderbiegen, um die dort singenden Vögel zu erblicken.« Von Vögeln ist aber dort in den Zweigen nichts zu sehen. Was sollte Merkur auch an dem Vogelgesang interessieren! Die Figur ist jedenfalls aus ihrer antiken Bedeutung als Götterbote heraus zu erklären. Ich fasse ihre Stellung so auf, daß Merkur gespannt nach oben blickt und mit seinem Stabe winkt. Und er winkt dem Mars, damit Venus in ihrem Reich auch den Gegenstand ihrer Liebe habe [2]). Mars und Venus sind für die Renaissance unzertrennlich; er ist ihr Geliebter κατ᾽ ἐξοχήν und tritt als solcher in einer ganzen Anzahl von Bildern auf, die ihr zärtliches Beisammensein schildern (Botticelli, London; Piero di Cosimo, Berlin usw.). Auch in Polizians Giostra folgt auf die Schilderung des Reiches der Venus ihre zärtliche Vereinigung mit Mars. Drei Akte des Venusmythus sind in bildlicher Darstellung aus Botticellis Atelier hervorgegangen: ihre Geburt, der Einzug in ihr Reich und ihr Beisammensein mit Mars. Und diese drei Szenen sind auch in der Poesie der Zeit besungen worden.

Damit ist die Richtung der Ideengänge für Botticelli gekennzeichnet. Als Quellen für die Inspiration haben Dichtungen der Zeit und eigene poetische Vorstellungen des Malers zu gelten. Eine Interpretation des Bildes kann es sich daran genug sein lassen. Auf dem richtigen Wege ist, meine ich, die Methode, welche alle Einzelheiten als im Zusammenhang mit den Vorstellungen, dem Denken und Fühlen der Epoche nachweist. Die bildmäßige Gestaltung der Totalidee ist aus der künstlerischen Phantasie des Malers heraus zu erklären.

Mit einer romantischen Phantasie trat Botticelli der Welt des klassischen Altertums gegenüber [3]). Nicht die Formenreinheit und -schönheit der klassischen Kunst war das Ziel seiner Wünsche, wie für gewisse Meister der Hochrenaissance; dafür hatte er keine Auffassung. Auch nicht das realistische Erfassen des Mechanismus antiker Plastik in engem Anschluß an Vorbilder ist bei seinen künstlerischen Tendenzen hervorstechend. Wenn er von der Antike entlehnte, so tat er es in höchstem Maße frei und gleichsam spielend. Das heidnische Altertum war für ihn ein Märchenland, bevölkert mit Göttern und Göttinnen, Nymphen, Grazien und andern Fabelwesen, die über blühende Wiesen und durch lauschige Haine schreiten. In seiner Phantasie stattete

[1]) Ed. Sansoni, Florenz 1885, S. 236.

[2]) Wer weiß, ob in dem ehemaligen Gemache der Villa ein Bild mit Mars und Venus nicht den Zyklus vervollständigte, so daß dann die Gebärde Merkurs ohne weiteres verständlich war.

[3]) Das hat auch Strzygowski hervorgehoben in seinem Aufsatz über die Villa Lante. Strena Helbigiana, Leipzig 1900.

er diese Gestalten aus mit der biegsamen Schlankheit, der eckigen Grazie und dem elegischen Stimmungsausdruck, die das Ideal *seiner* Kunst waren. Sie wandeln nicht mit der Selbstbewußtheit »seliger Götter droben im Licht«. Es ist ein Zwiespalt zwischen dem, was sie vorstellen sollen und dem, was der Maler in sie hineingelegt hat. Und dieser Zwiespalt ist romantisch.

Das Kostüm der Figuren ist unantik phantastisch. Es lag wohl die Absicht zu einer ,antikischen' Ausgestaltung vor durch Aufnahme einzelner antiker Elemente. Namentlich wenn man an die vorhergehende Behandlung mythologischer Szenen denkt, wo das höfische Kostüm nach burgundischer Mode vorherrscht, macht sich die mehr antikisierende Tendenz im letzten Viertel des Quattrocento um so stärker bemerkbar. Ein bezeichnendes Beispiel der früheren Periode ist das Tondo mit dem Urteil des Paris in der Sammlung Carrand[1]) des Bargello (Abb. 3), in dem der höfisch-romantische Charakter besonders stark hervortritt. Ein märchenhafter Eindruck soll dort wie hier hervorgebracht werden. Aber nach der Mitte des Jahrhunderts will man sich bei dem Genusse solcher mythologischen Märchen antikischer berührt fühlen. Man übernimmt gewisse Requisiten des Altertums, indem man sie aber teilweise ganz frei und nach eignem Belieben verwendet, ohne Rücksicht auf ihre besondre Bedeutung in der Antike. Durch freie antikisierende Architekturen soll die Wirkung hier und da ebenfalls verstärkt werden[2]).



Abb. 3
Urteil des Paris
Florenz, Bargello

Das Kostüm, das Botticelli seinen mythologischen Figuren gibt, ist niemals nach der Antike kopiert. Er schafft sich ein Idealkostüm, indem er Elemente seiner Zeit mit antiken verbindet und manches auch dem Festwesen seiner Vaterstadt entnimmt, wie es Émile Bertaux kürzlich in einem sehr anregenden Aufsatze geschildert hat[3]). Dadurch entsteht etwas Neues, seiner Phantasie unmittelbar Entsprungenes. Vergleicht man z. B. eine Gestalt wie die Frühlingsgöttin mit der von Warburg abgebildeten und als antikes Vorbild für sie hingestellten Marmorstatue der Uffizien, so tritt die Verschiedenheit mindestens

[1]) Oder die ähnliche Darstellung in der Sammlung Martin Le Roy in Paris.

[2]) Von der Art, wie Botticelli antike Architekturen und Monumente poetisch-phantastisch verwendet, kann in diesem Zusammenhang nicht die Rede sein.

[3]) Botticelli costumier, Revue de l'art ancien et moderne 1907, S. 278 ff. Dort auch Wickhoffs Deutungsversuch abgelehnt.

ebenso hervor wie eine gewisse Verwandtschaft im Motiv, die sich jedoch nur auf das Allgemeinste erstreckt. Botticelli gestaltete das Mädchen aus der für ihn maßgebenden poetischen Bedeutung heraus. Er flocht ihr Blüten ins Haar, um den Nacken wand er einen dichten Kranz, als Gürtel dient eine Rosenranke, Blumen bedecken das Gewand, das mit seinen engen modischen Ärmeln und den gezaddelten Säumen völlig unantik ist. Wie die Vorliebe für eine Dekoration mit frischen naturalistischen Blumen etwas Botticelli ganz Eigentümliches ist, hat Bertaux sehr fein erläutert. Frau Venus tritt mit phantastischer Pracht gekleidet auf, wie eine große Dame der Welt; nur die Sandalen sind all' antica. Auch die drei Grazien machen, wenn auch ihre Bekleidung mit durchsichtigen Gewändern für die Antike bezeugt ist, in ihren Schleierdraperien, die mit Stickereien und Juwelen besetzt sind, einen ganz unantiken Eindruck.

Anstatt immer die kleinen der Antike entnommenen Züge hervorzukehren, muß man vielmehr der selbständig schaffenden Phantasie des großen Künstlers gerecht zu werden suchen. Auf dem Gebiete des Kostüms hat Bertaux seine Erfindungsgabe in das rechte Licht gerückt. Einer märchenhaften Wirkung zu Liebe hat Botticelli alle erdenkliche Pracht aufgeboten, um den Eindruck über die Wirklichkeit hinaus zu steigern. Die Stilisierung der Landschaft trägt dazu bei. Sie gibt sich ganz dekorativ: der blühende Wiesenteppich und das Gesträuch hinter Venus, das die Gestalt so wirkungsvoll einrahmt, und die mauerartig streng gerichtete Reihe der Orangenbäume, deren Kronen zugleich Blüten und Früchte tragen. Durch die üppige Fülle dieser Bäume, die in Florenz nur ausnahmsweise und in Gärten gezogen wurden, wird auch die Idealität der Landschaft angedeutet.

Das Allegorische tritt zurück hinter der lebensvollen Ausgestaltung eines zu bildmäßiger Anschaulichkeit gebrachten märchenhaften Vorgangs. In ähnlicher Weise wie es in gewissen poetischen Werken der Zeit geschah, wie Ariost in seinem Orlando die Allegorie hier und da verwendet. Für den Künstler ist nicht die didaktische Allegorik, sondern die Verbildlichung einer märchenpoetischen Episode das Maßgebende.

Und schließlich läuft es doch darauf hinaus, daß die romantische Stimmung, der in eine entsprechende künstlerische Form gebannte poetische Gehalt einer traumhaft geschauten Vision das wahrhaft Ewige an dem Bilde ist[1]).

Es ist bei Botticelli derselbe Hang zum Märchenhaften, der für Boccaccios Mythologien bezeichnend ist, der Polizians Giostra durchzieht, der in gewissen Balladen, Kanzonen und Novellen sich kundgibt und bei der Ausstattung festlicher Umzüge und Aufführungen sein Spiel treibt.

Diese Lust sich in ein Wunschland zu träumen, ist für die Zeit ebenso bezeichnend wie die Freude an unmittelbarer charaktervoller Schilderung der Gegenwart und Wirklichkeit. Der sogenannte Realismus, den man für das Quattrocento immer so gern gleich zur Hand hat, schließt eine romantische Gesinnung keineswegs aus. Mit Hilfe der realistischen Darstellungskunst wird eben dem in der Phantasie Geschauten und Erträumten eine möglichst greifbare und überzeugende Wiedergabe zu verleihen gesucht.

Und haben wir es nicht in unsrer Zeit erlebt, wie in Frankreich und bei uns Naturalismus in Romantik und Romantik in Naturalismus umgeschlagen ist?

---

[1]) Mit feinem Urteil wurde bereits im 11. Bande dieser Zeitschrift S. 4 Julius Meyer Bildern solcher Art gerecht: »Und so umschwebt diese Darstellungen ein Dämmerlicht, das nichts gemein hat mit der Tageshelle, in welche das Cinquecento die Antike gerückt hat. Daher bleibt in der Deutung solcher Darstellungen häufig ein unaufgelöster Rest — »ein Zauberhauch, der ihren Zug umwittert«, der sich nicht fassen läßt, aber zu ihrer künstlerischen Wirkung nicht wenig beiträgt.«

Wie sich die romantische Phantasie italienischer Künstler des höfischen und ritterlichen Lebens, des Liebekults und der Liebesspiele bemächtigt hat, so auch des klassischen Altertums; und bezeichnenderweise unter Vermischung der beiden Kreise: des höfisch-ritterlichen und des klassisch-humanistischen.

Botticelli steht in dieser Beziehung nicht allein da. Mit noch phantastischerer Romantik hat sich Piero di Cosimo auf antike Stoffe gestürzt. Den romantischen Gehalt von Signorellis Panbild in Berlin hat Robert Vischer früher schon sehr schön aus-



Abb. 4
Fresko aus Villa Lemmi
Paris, Louvre

gedeutet. Und in den Cassonebildern hat sich ein besonders reiches Material von antiken Sujets in romantischer Verkleidung erhalten.

Die romantische Poetisierung heidnischer Stoffe ist für gewisse Erscheinungen der Frührenaissance ebenso bezeichnend wie eine klassisch-formale Tendenz innerhalb der Hochrenaissance, — aber diese hier keineswegs allgemein herrschend; auch die Hochrenaissance hat ihre Romantik. Aus welchem Geiste heraus jene Erscheinungen des Quattrocento geboren sind, wird erst ganz verständlich, wenn man sich die antikisierende Romantik, ihre kulturgeschichtlichen Wurzeln und psychologischen Grundlagen zum Bewußtsein gebracht hat.

Aus den von uns gezogenen Kreisen heraus muß man auch an die beiden aus der Villa Lemmi stammenden Botticellesken Fresken im Louvre herantreten, mit deren

scholastischer Deutung Wickhoff mir gleichfalls in die Irre gegangen zu sein scheint. Es ist längst anerkannt, daß der Freskenzyklus, zu dem die zwei Bilder gehörten, aus Anlaß der Vermählung des Neffen Lorenzos de' Medici, Lorenzo Tornabuoni, mit Giovanna di Maso di Lucca, die man auf dem einen Bilde nach einer Medaglie wiedererkannt hat, geschaffen ist. Mit Beziehung auf diese Vereinigung soll nach Wickhoff der Stoff aus des Martianus Capella Hochzeit des Merkur mit der Philosophie geschöpft sein. »Dort führt der Bräutigam die sieben freien Künste, seine Genossinnen, der Mutter seiner Braut, der Phronesis, vor. Zur Braut kommen die vier Kardinaltugenden, um sie zu beschenken. An Stelle von Merkur und der Philosophie sind bei Sandro das Brautpaar vom



Abb. 5
Fresko aus Villa Lemmi
Paris, Louvre

Jahre 1486, Lorenzo Tornabuoni und Giovanna, getreten.« Dagegen ist zunächst einzuwenden, daß in dem einen Fresko offenbar der Jüngling (Bräutigam) nicht führt, sondern von der ihm voranschreitenden Frauengestalt geführt wird. Er ist von einem Kinde begleitet, von dem noch der Kopf zu sehen ist. Die Deutung der erhöht sitzenden Frau, die durch ihren Platz jedenfalls herausgehoben ist und eine besondre Stellung erhalten hat, als Phronesis, indem ihr Attribut, »der gespannte Bogen«, auf das gespannte Denken weisen soll, ist durch nichts zu beglaubigen. Daß die sieben Gestalten vor ihr, von denen die eine den Jüngling führt, die freien Künste sind, kann nach den Attributen, die einige tragen, nicht zweifelhaft sein. Der Jüngling, der bescheiden und schüchtern auftritt, wird offenbar von einer der freien Künste der hoch thronenden Frau, die ihm ihre Rechte entgegenstreckt, zugeführt. Aus der Bestimmung der Bilder und nach dem Attribut ist diese zu erklären.

Halten wir an der Voraussetzung fest, daß die Bilder zur Feier der Vermählung des Paares gemalt wurden — dafür spricht auch die jugendliche Erscheinung beider —, so ist das Gemach, für das sie bestimmt waren, als eine Art Camera votiva aufzufassen. Von diesem Gesichtspunkt ist der Sinn zu deuten. Ich glaube daher in der erhöht sitzenden Frau Venus zu erkennen [1]. Sie ist in phantastischer Zeittracht dargestellt, wie auf der Primavera. Als leicht verständliches Attribut hat ihr der Künstler hier den Bogen gegeben. Es ist also zum Ausdruck gebracht, daß der Jüngling, der den freien Künsten ergeben war, der Liebe zugeführt wird. Das entspricht auch der Auffassung der Zeit. Es ist der Sieg der Liebe, wie er von den Dichtern oft genug besungen wurde. Auch in Polizians Giostra wird der anfänglich der Liebe feindliche, nur den Musen anhängende Giuliano (Strophe XI) schließlich durch Venus bezwungen.

Das andre Bild wird dann gleichfalls auf die Liebe zu beziehen sein. Hier sind es Venus und die Grazien, die der jungen Frau nahen, wie man auch schon früher angenommen hat. Die drei Grazien sind die Arm in Arm hintereinander wandelnden Gestalten. Durch die verschlungenen Arme wird der Dreiverein zum Ausdruck gebracht. Venus geht für sich neben der vordersten. Daß sie auf beiden Gemälden verschieden dargestellt ist, wird den, der den außerordentlichen Wechsel in der Wiedergabe antiker und allegorischer Gestalten in der Renaissance kennt, nicht wundernehmen. Auf dem einen Bild ist sie in ihrer Kleidung den Artes liberales angepaßt, das andre Mal erscheint sie mit den Grazien als Nymphe.

Ein gewichtiger Umstand spricht auch noch dafür, daß in den vier Gestalten Venus und die Grazien zu erkennen sind. Zwei Medaglien sind von Giovanna Tornabuoni erhalten [2]. Auf der Rückseite der einen (Nr. 13) sind die drei Grazien dargestellt, auf der andern Venus. Was die vorderste Grazie auf dem Fresko Giovanna darbringt, ist nicht mehr zu sehen. Man glaubt Stengel und Blüten erkennen zu können [3]. Das Motiv, daß die Grazien als Trägerinnen von Pflanzen auftreten, ist der Zeit jedenfalls geläufig. Auf der vorher erwähnten Medaglie der Giovanna hält die eine einen Zweig, die andre Ähren [4].

Auch von Lorenzo gab es eine Medaglie [5]. Sie trug auf der Rückseite Merkur. Er ist der Gott der freien Künste und als Planet der Stern, unter dem sie gedeihen. Das paßt also auch zu der Rolle, in der Lorenzo in unserm Fresko auftritt, und wie er in der Zeitgeschichte bekannt ist. Stellt man diese Medaglie und die Rückseite der Giovanna Nr. 14 nebeneinander, so hat man Merkur und Venus, oder freie Künste und Liebe; und das ist derselbe Gedanke, der durch das Bild mit Lorenzo und den Artes liberales zum Ausdruck gebracht werden sollte.

Die Kinder, die Lorenzo und Giovanna folgen, sind lediglich dekorativ aufzufassen, ebenso wie die Putten an den Wänden der Camera d' oro von Torrechiara. Der Giovanna begleitende Knabe ist deutlich als Wappenträger gekennzeichnet. Er steht auch tiefer als sie, auf demselben Niveau wie der Sockel des Pilasters.

[1] Falls das nicht zutrifft, könnte es sich noch um Philosophia als die Königin der freien Künste handeln; doch habe ich für den Bogen als ihr Attribut kein Beispiel gefunden.

[2] Jul. Friedländer, Jahrbuch d. K. Preuß. Kunstsamml. II, S. 243, Nr. 13 und 14.

[3] Ephrussi, Gazette des beaux arts XV, 1882, S. 478. Ursprünglich gehörte noch ein drittes Fresko zu dem Zimmerschmucke.

[4] Auf dem Venusstich des venezianischen Tarockspiels hält auch eine der Grazien einen Zweig.

[5] Jul. Friedländer, ebenda Nr. 12.

So erklärt sich auch dieses Freskenpaar aus der lebendigen Phantasie der Zeit heraus, und man braucht zu seinem Verständnis nicht auf den alten Martianus Capella zurückzugreifen, der für die Allgemeinheit in der Renaissance nichts mehr bedeutete. Die mittelalterlichen allegorischen Begriffe der Artes liberales und Virtutes sind im Trecento und Quattrocento verlebendigt worden. In Dichtungen wurden sie redend und handelnd eingeführt und beherrschten zum Teil, nach dem Muster der Antike unter dem Bilde von Halbgöttinnen und Nymphen vorgestellt, die Phantasie von Poeten und Künstlern. Und so treten sie auch in den Festspielen und Trionfi auf. Im Hinblick auf eine solche Auffassung schrieb der Verfasser einer ikonographischen Studie über die freien Künste jüngst richtig[1]: Ma come siamo lontani dal vecchio significato pedantesco, che l' età di mezzo attribuiva alle Arti!

Auf Anschauung beruht alle echte Kunst. Und die Anschauung von diesen allegorischen Wesen war in der Renaissance eine durchaus sinnlich lebendige. Deshalb haben die Künstler sie auch so zu gestalten verstanden, daß sie heute noch auf uns in Lebendigkeit künstlerisch wirken.

Werke wie die Primavera, die Lemmifresken und ähnliche genießen wir mit voller Intensität, weil die Verbildlichung des Allegorischen auf Grund einer starken Anschauung erfolgte, die diesem alles Trockene nahm. Ein romantischer Geist hat es verstanden, sich die Gestalten und Allegorien der Antike in seiner Weise zu versinnlichen, ihnen Geist von seinem Geist einzuflößen, von Lebensgefühlen und Gebahren seiner Zeit so viel ihnen zu geben, als ihm gut schien, und so der Kunst ein neues phantastisches Reich zu gewinnen. Botticelli war der bedeutendste und fruchtbarste Maler dieser Richtung. Das Dichterische seiner Phantasie befruchtete jeden Stoff. In der poetischen Konzeption des Vorwurfs war er unerreicht. Und er besaß eine Formensprache, die geeignet war, dem Phantasieinhalt dieses Gebiets Genüge zu tun. Welche künstlerisch formalen Mittel ihm dafür zu Gebote standen, das zu untersuchen ist hier nicht am Platze. Es sollte nur im Anschluß an die Primavera gezeigt werden, wie er dem, was wir unter antikisierender Romantik verstehen, für seine Zeit den maßgebenden Ausdruck verliehen hat.

[1]) Paolo d' Ancona, L' Arte V, 1902.

ZWEI UNERKANNTE WERKE DES VEIT STOSZ IN FLORENTINER KIRCHEN

VON HERMANN VOSS

Von den beiden bisher unerkannten Stoßschen Skulpturen, die hier besprochen werden sollen, möge die vielleicht interessantere vorweggenommen werden; es ist ein aus Lindenholz gefertigter hl. Rochus, der in der S.ma Annunziata, innerhalb der Cappella Guadagni, zur Linken von Giambolognas Grab aufgestellt ist. Der Standort ist wenig günstig: die Figur steht einmal zu hoch, ist ferner schlecht beleuchtet und endlich durch die allgemeine überreiche Dekoration der Kirche in ihrer Wirkung gehemmt.

Die Geschichte der Statue läßt sich zurückverfolgen bis 1523 [1]. In jenem Jahr erhielt Girolamo Poccianti das Patronat der Kapelle, und in der Urkunde wird mit den Worten: che io debba farvi una tavola di picture dentrovi figure et levare quella di sco Rocho [2] . . . etwas unklar auf die vorhandene Statue angespielt. (Dem Wortlaute nach könnte sich »quella« auf »tavola« wie »figure« beziehen, doch ist das Letztere wahrscheinlicher.) 1523 also ward die Statue, wie wir annehmen müssen, vom Altare der Kapelle entfernt, verblieb jedoch innerhalb dieser, denn als 1630 der neue Patron Jacopo Palli seinerseits wieder eine Altartafel anfertigen ließ, wurde ihm zugleich die Entfernung der Rochusfigur gestattet [3], die von nun an bis 1857 in der Cappella di S. Salvatore stand. 1857 wurde sie bei einer allgemeinen Wiederherstellung der Kirche von den Guadagni zur Dekoration ihrer Kapelle ausersehen und erhielt als Gegenstück einer viel kleineren modernen Marmorfigur einen weißen Anstrich (!).

So unbekannt die Statue heute ist, in der älteren Guidenliteratur ist sie wohlgelitten: in ihrem Lobe sind alle einig und vindizieren sie einem angeblichen Meister Janni aus Frankreich. Es kann kein Zweifel sein, daß alle diese Angaben, die sich auch in der Form sehr nähern, auf ein gemeinsames Original, nämlich auf Vasari, zurückgehen. Dieser spricht davon in der Einleitung seines Werkes, wo er die verschiedenen Techniken beschreibt, mit folgenden Worten [4]:

»E sebbene e' non hanno gli stranieri quel perfetto disegno che nelle cose loro dimostrano gl' Italiani, hanno nientedimeno operato ed operano continuamente in guisa, che riducono le cose a tanta sottigliezza, che elle fanno stupire il mondo: come si

[1] Vgl. besonders: Il Fiorentino istruito nella Chiesa della Nunziata di Firenze 1857 (Ottavio Andreucci) und Il Santuario della S.ma Annunziata di Firenze, 1876 (Tonini).

[2] Vgl. Tonini: a. a. O., Doc. LXIV und S. 125.

[3] Tonini, Doc. LXV u. S. 127.

[4] Vasari, le vite, ecc., ed. Milanesi, T. I, S. 167, Firenze 1878.



VEIT STOSZ

HL. ROCHUS, STATUE IN LINDENHOLZ (JETZT WEISZ GESTRICHEN)

FLORENZ, S. MARIA ANNUNZIATA

2

LICHTDRUCK D. REICHSDRUCKEREI



può vedere in un' opera, o per meglio dire un miracolo di legno, di mano di maestro Janni[1]) franzese: il quale abitando nella città di Firenze, la quale egli si aveva eletta per patria, prese in modo nelle cose di disegno, del quale gli dilettò sempre, la maniera italiana, che, con la pratica che aveva nel lavorare il legno, fece di tiglio una figura d' un San Rocco, grande quanto il naturale; e condusse con sottilissimo intaglio tanto morbidi e traforati i panni che la vestono, e in modo cartosi, e con bello andare l' ordine delle pieghe, che non si può veder cosa più maravigliosa. Similmente condusse la testa, la barba, le mani e le gambe di quel Santo con tanta perfezione, che ella ha meritato e merita sempre lode infinita da tutti gli uomini e, che è più, acciò si veggia in tutte le sue parti l' ecellenza dell' artefice, è stata conservata insino a oggi questa figura nella Nunziata di Firenze sotto il pergamo, senza alcuna coperta di colori e di pitture, nello stesso color del legname, e con la solita pulitezza e perfezione che maestro Janni le diede, bellissima sopra tutte l' altre che si veggia intagliata in legno.«

Vergleicht man damit nun die Beschreibung Francesco Bocchis in seinen Bellezze di Fiorenza, MDXCI (S. 221), die ausführlichste Besprechung der Statue nächst Vasari, so trifft man auf eine derartige Übereinstimmung des sprachlichen Ausdrucks und des Urteils, daß die Abhängigkeit Bocchis von Vasari sofort erhellt. Dasselbe gilt von den übrigen Guiden bis ins XIX. Jahrhundert, die zum Teil von Vasari, zum Teil von Bocchi abgeschrieben haben werden[2]) bzw. sich gegenseitig kopieren. Für Bocchi bereits war der Meister Janni ein leerer Klang; er nennt den angeblichen Franzosen »certo«, worin ihm später viele nachfolgen.

Daß Vasaris eigene Angaben nicht auf Tatsachen oder gesicherten Traditionen beruhen möchten, wird uns somit schon nahegelegt. Vollends klar wird es uns, daß die Person des Franzosen Janni und die Attribution des Rochus an ihn sein Phantasieprodukt sind, wenn wir genau seine Worte betrachten, mit ihnen die Statue vergleichen und auch den merkwürdigen Umstand erwägen, daß er sie nicht im historischen, sondern im technischen Teil seines Buches bespricht. Er selber sah wohl, daß das Werk nicht eben allzu italienisch ausschaute; und so war denn von vornherein der Gedanke natürlich, einen Nordländer — gleichviel ob Franzose oder Deutscher — den Schöpfer der Statue sein zu lassen. Eine geeignete Persönlichkeit glaubte er in jenem Janni zu finden, der keineswegs aus der Luft gegriffen zu sein braucht, sondern von dem sich eine vage Tradition in den Kreisen der maestri di legname erhalten haben kann. Auch seine weitere Angabe, daß Janni die italienische Kunst zum Vorbilde genommen habe, wird auf einer solchen Tradition beruhen; denn einmal wird der in Florenz angesessene Meister kaum in rein nordischem Stile gearbeitet haben (hätte er dann überhaupt wohl Abnehmer gefunden?), und ferner können wir Vasari nicht zutrauen, daß er die maniera italiana aus der Rochusfigur selber habe folgern wollen, da er doch deutlich das Ausländische darin betont. Auf alle Fälle war für ihn die Statue und nicht deren angeblicher Urheber der Ausgangspunkt, denn außer daß er keine weiteren Werke des gleichen Künstlers erwähnt, zeigt er auch durch die Zitierung des hl. Rochus im technischen Teile seines Buches, daß es ihm ausschließlich auf diese eine Figur der Annunziata ankommt. Er hatte sie gesehen und wegen ihrer meisterhaften Holztechnik, die er schön beschreibt, bewundert; und von selbst stellte sich

---

[1]) Florentinische Form für »Giovanni«. Del Migliore (Firenze città nobilissima 1684, S. 273) nennt ihn direkt so.

[2]) Kompiliert aus Bocchi ist evident ein Zitat aus den Akten bei Tonini (S. 167), das fast wörtlich mit jenem übereinstimmt.

der Gedanke ein, ihrer an der geeigneten Stelle als Beispiels und Vorbildes zu gedenken. Daran schlossen sich dann logischerweise Vermutungen und Nachforschungen über den Urheber an, deren Natur wir uns ungefähr zu rekonstruieren gesucht haben.



Veit Stoß
Altar der Oberen Pfarrkirche
Bamberg (Schrein)

Auf alle Fälle kann unser Schluß nur der sein, daß, was Vasari über den Meister des hl. Rochus sagt, von wenigem Belang für uns ist. Nur aus der stilistischen Analyse des Werkes selber vielmehr können wir Gewißheit irgendwelcher Art erwarten. Bevor wir aber hierzu übergehen, muß ein kurzer Seitenweg eingeschlagen werden, zu dem uns eine historische Erinnerung der S. Annunziata selber weist. Sie, die besuchteste und reichste unter den Kirchen von Florenz, war u. a. der Sitz einer der Florentiner Compagnie nazionali, d. h. einer jener Gesellschaften, in denen sich die einzelnen

Nationalitäten zusammenfanden. Wie sich nämlich später die Spanier in S. Maria Novella, die Lothringer in S. Spirito versammelten, so hatten die Deutschen und Flandrer als Versammlungsort schon seit 1448 eine Kapelle und ein anstoßendes »oratorio« in der Annunziata inne, Räume, die sie zunächst der hl. Barbara weihten (daher sie den Turm zum Wappen nahmen) und später noch dem hl. Quirin. Für uns ist wichtig zu wissen, daß die Urkunden der Gesellschaft, soweit sie nicht lateinisch oder italienisch abgefaßt wurden, in deutscher oder niederländischer Sprache geschrieben sind, daß sich die Kompanie ausdrücklich »nazione oltramontana di lingua tedesca«[1]) nennt, auch später immer nur »Tedeschi« und »Fiamminghi« als Mitglieder aufführt, wie endlich auch ihre Urkunden (soweit sich das wegen der latinisierten Namen nachprüfen läßt) nur von Deutschen und Niederländern unterzeichnet sind. Nichts verrät, daß etwa Franzosen Mitglieder gewesen seien; einige wenige französische Namen kommen zwar in den Kontobüchern vor, aber damit ist für ihre Mitgliedschaft kein Beweis geliefert, da unter denen, die aus irgendeinem unbekannten Grunde der Gesellschaft Zahlungen leisten, z. B. auch viele Italiener[2]) und ein Spanier sind. Dagegen war von allen Eintretenden eine »Entrata« zu zahlen, die gebucht werden mußte[3]), und unter diesem Posten würde man französische Namen vergeblich suchen. Es ist also alles andre als gewiß oder wahrscheinlich, daß ein »maestro giovañi frãzuoso«[4]), der in den Kontobüchern erwähnt wird, zur Kompanie gehörte; und noch viel weniger geht es an, diesen ganz beliebigen Meister Jean aus Frankreich, dessen Gewerbe wir nicht einmal kennen, etwa mit Vasaris maestro Janni zu identifizieren. Wie viele Meister des Namens Joann — Giovanni — Jean mögen damals in Florenz gewesen sein; ist es doch der häufigste Name der Zeit! Daß der Giovanni franzuoso so ohne alle näheren Angaben genannt wird, könnte freilich befremden; allein ein Kontobuch ist eben weder für alle Welt, noch für alle Zeiten bestimmt, und es genügte, daß der Eintragende selber wußte, wen er meinte[5]).

Gehen wir zur Analyse der Statue selbst über, so verdient zunächst das Ikonographische einen kurzen Blick. Der Heilige ist in einer Form dargestellt, die an sich schon den, der italienische Rochusgestalten kennt, befremdet. Abgesehen von seinen gewöhnlichen Attributen, d. h. Pilgerstab, Mantel und dem hinter den Nacken gerutschten Pilgerhut, berührt fremdartig die Auffassung des Heiligen als gebrechlichen Greises mit langem Bart und müden Zügen, ferner die in Italien, soweit ich sehe, überhaupt nicht vorkommende Kappe und der ungemein weite, wulstige Mantel, in dem ihm, dem Pilger, das Marschieren beschwerlich genug fallen möchte. In Italien ist die Gestaltung zwar auch nicht immer einheitlich, allein ganz durchgehend wird der hl. Rochus mehr jugendlich als ältlich gebildet, zum Teil direkt als Jüngling (vgl. für Florenz die Tafel Ghirlandajos im Museum zu Pisa und Filippinos (?), Dreiheiligen-

[1]) Archivio centrale di Stato; Compagnie B I, Nr. 1 und 2 A (Contratti), primo Aprile 1448.

[2]) Z. B. zweimal m^a chiara di pietro perugino (des Meisters Grabmal ist in der Annunziata) (Jahr 1522, S. 8 Mitte; 1523, S. 3 oben).

[3]) ... che qualunque volesse entrare in d^a Compagnia sia tenuto, e debbi pagare . . la sua entrata, ed innanzi che entri soldi venti e far fare scrittura di tale pagamento in su libri d' essa Compagnia (10. Februar 1470).

[4]) Nach freundlicher Angabe von Herrn Direktor Dr. Brockhaus, dessen gütiger Unterstützung ich dankbar gedenke. Rechnungsbuch Bd. I, Nr. 9, Jahr 1505, S. 2 Mitte und 1506, S. 3 Mitte. Eine dritte Notiz fand ich bei systematischer Durchsicht 1518, S. 5 Mitte.

[5]) Fast alle Einträge sind sehr lakonisch; um ein Beispiel anzuführen: »martino frãzuoso« (1521, S. 1), »bartolomeo van hollant« (1506, S. 3).

tafel in S. Felice), er ist barhäuptig und trägt entweder gar keinen Bart oder einen von normaler Form und Größe, ist immer überaus leicht gekleidet und hat einen kurzen Mantel knapp über die Schultern gelegt. Um so mehr stimmt unsre Figur dagegen mit dem Rochusideal überein, das in Deutschland heimisch ist: es braucht nur auf die ganz ähnliche Rochusgestalt des Ober-St.-Veiter Altars verwiesen werden oder auf Altarentwürfe der Dürerschen Schule (Alb. Publ. 469—471). In Nürnberg ist der Heilige überhaupt eine wohlbekannte Figur; Wilhelm Pleydenwurff z. B. erzählte seine Legende auf den Innenseiten eines Altars in St. Lorenz; in dem Schrein des Altars findet sich seine in Holz geschnitzte Statue, und die Nürnberger Rochuskapelle kennen alle.

Wird uns schon durch diese Indizien der Weg über die Alpen gewiesen, so ergibt sich alles Nähere in noch entscheidenderer Weise durch Vergleich unsrer Statue mit den Werken des Veit Stoß. Wir gehen aus von der Bildung des Typus hier und dort. Wie immer bei Stoß ist die Form des Kopfes unsres Rochus stark länglich, mit prononcierten Schwellungen der Modellierung, besonders in der Augen-Nasen-Partie. Die eigentümlich geschlitzte Form der Augen, dazu das höchst bezeichnende Senken der Augenlider findet in andern Werken zahlreiche Analogien; so vergleiche man den Hohenpriester von der »Darstellung im Tempel«, Flügelrelief des Bamberger Altars (abgebildet bei Daun, Veit Stoß, Künstlermon. S. 70). Einmal beim Vergleiche der beiden Köpfe, wird man auch die maschinell getreu sich wiederholende Technik der Bartbehandlung, die Form des Schnurrbartes, die Biegung der Wangen, den verzwickten Ausdruck heranziehen. Auch sonst begegnet man bei Stoß oft dem Typ unsrer Statue, z. B. in der Figur Gottvaters auf »Moses empfängt die Gesetzestafeln« (Abb. Daun S. 72 oben): die Bildung der Haare, besonders des Büschels über der Stirn, ist ähnlich bei dem St. Andreas von St. Sebald (Daun S. 84 oben), die Form und die auffällig glatte Behandlung der Kappe weist wieder das erste Relief (S. 70) auf.

Zur Behandlung der Hände ziehe man zunächst für Form und Bewegung der Rechten die Figur eines Hirten am Bamberger Altar heran (Daun S. 68): nicht nur, daß die Finger einer nach dem andern sich so gut wie völlig gleichen, auch die Bewegung des Armes und daran anschließend die der Schultern und des Kopfes stimmen fast Linie für Linie überein. Für die genaue Zeichnung der knochigen und langen Finger vgl. den Stich der hl. Genoveva (S. 32) und Gailana auf dem einen der Munnerstädter Flügel (S. 46 links). Für die Bewegung der Linken betrachte man die Rechte des Herzogs Gozbert auf dem gleichen Bilde sowie die Linke des hl. Martin vom Schwabacher Altar (S. 59), besonders wegen des abgespreizten kleinen Fingers.

Zum Kostüm sind Einzelheiten, wie die Form der Strümpfe, zu konfrontieren: man nehme hier zu unsrer Figur den Mohrenkönig (S. 71) und vergleiche besonders die Falten des umgekrempelten oberen Teils und den gesamten Umriß. Die allgemeine Art, wie das Gewand des hl. Rochus drapiert ist, erscheint uns vollends in solchem Maße Stoßisch, daß uns überall Reminiszenzen seiner Werke kommen und wir darauf verzichten, alles das aufzuzählen. Besonders aufmerksam gemacht sei nur auf die mächtigen Rundungen der Gewänder, auf ihre Endigungen in lanzettähnlicher Form nach unten und auf die bekannten »Ohren«. Zum Vergleiche für diese Dinge ist bebesonders der Englische Gruß von St. Lorenz sehr geeignet.

Im Bewegungsmotiv der Statue fällt die eigentümliche Kompliziertheit sofort auf: sie ist charakteristisch für den Meister. Die Schräghaltung des Kopfes findet sich ungezählte Male und gerade wie hier, verbunden mit divergierender Schulterbildung und steifer Knickung an Ellenbogen und Handgelenk (vgl. z. B. Gailana auf S. 46 links und den erwähnten Hirten des Bamberger Altars). Auch die sonderbare Angewohnheit

jeden Finger der Hand für sich agieren zu lassen, ist typisch für Stoß (vgl. die erhobene Rechte Mariens in der Sebalder Kreuzigungsgruppe, S. 82). Die Aktion der Beine und Füße ist, wie oft bei Stoß, infolge des Gewandschwulstes schwer zu erkennen, und besonders das linke Bein des hl. Rochus entzieht sich uns fast gänzlich. Was uns der Meister trotzdem erkennen läßt, das halte man gegen die Pariser Eva (S. 63), wo das Aufsetzen der Füße, ihre Stellungsdivergenz, die Anatomie des Knies sich höchst verwandt findet, ebenso ähnelt sich hier die niedere, unregelmäßige Form der Platte. Zur Bewegung der Figur im ganzen wäre besonders der Joseph des Bamberger Altars heranzuziehen (S. 67, Joseph ist ganz links); auch Typ und Ausdruck klingt hier wieder stark an unsern Rochus an.

Alles in allem sind der Übereinstimmungen und der stilistischen Analogien so viele, daß wir unsrer Zuschreibung der Statue an Stoß sicher zu sein meinen. Braucht es noch eine ausdrückliche Versicherung, daß die Annahme einer Schularbeit sich von selbst ausschließt? Es ist wahrlich nicht notwendig den Lobhymnus Vasaris gelesen zu haben, um zu sehen, daß das prachtvolle Leben dieser Figur frisch aus ungetrübter Quelle hervorsprudelt und die Sicherheit in der Handhabung des Messers, selbst teilweise Mitwirkung von Schülerhänden anzunehmen, unmöglich macht.

Wie aber gelangte das deutsche Bildwerk in die Annunziata zu Florenz? Nachdem wir die Geschichte der Figur dort bis 1523 zurückverfolgen konnten, ist es wahrscheinlich, daß sie für jene Kirche gearbeitet worden ist, also wohl am ehesten als Stiftung eines in Florenz ansässigen Deutschen oder der Compagnia di S. Barbera. Allein hierüber in den Akten der Kompanie oder der Kirche Anhaltspunkte zu finden, war bisher vergebens und wird wohl vergeblich bleiben, da uns die Dokumente der Kompanie nicht vollständig überkommen sind und die Regesten der Kirche, in der die zahlreichen vorangehenden Bearbeiter nichts derartiges fanden, ebenfalls nicht lückenlos geschrieben oder erhalten sein brauchen. Die Genugtuung also, das auf stilkritischem Wege Gefundene durch Dokumente bestätigt zu sehen, wird uns jedenfalls versagt bleiben: wir begnügen uns mit dem Hinweis auf die deutsche Kompanie in der Annunziata, die wahrscheinlich irgendwie zu der Angelegenheit in Beziehung gestanden hat. Daß endlich die lebensgroße Statue ohne Schwierigkeiten von Nürnberg nach Florenz überführt werden konnte, ist nicht zu bezweifeln; auch haben wir eine durch alte Tradition beglaubigte Analogie dazu, da uns Neudörfer in seinem »Leben des Stoß« von einem ersten Menschenpaar erzählt, das der Meister für den König von Portugal geliefert hat[1]: mit aller Wahrscheinlichkeit ist die Eva in einer lebensgroßen Holzfigur (neuerdings im Louvre) erkannt[2]; und somit bietet diese Versendung zu unserm Falle eine reichlich genügende Analogie wie auch ein deutliches Zeugnis für den internationalen Ruf des Künstlers.

Eine genaue Datierung des hl. Rochus wird kaum möglich sein; einen terminus ante quem bietet das Jahr 1523, und da die Figur den reifen Stil des Meisters verrät und die nächsten Verwandtschaften mit den Werken von etwa 1510 an zeigt, so haben wir sie mit Wahrscheinlichkeit in das zweite oder den Anfang des dritten Jahrzehnts zu versetzen. Spätere Datierung verböte sich auch ohne Rücksicht auf das Poccianti-dokument: von dem italienischen Einfluß, den wir in den letzten Stoßschen Arbeiten wahrnehmen, zeigt der Rochus der Annunziata noch keine Spur.

[1] Des Johann Neudörfer, Schreib- und Rechenmeisters zu Nürnberg, Nachrichten usw., ed. Lochner, Wien 1875, Quellenschr. für Kunstgeschichte X, S. 84.

[2] Th. Hampe freilich äußert (Monatshefte der kunstwissenschaftlichen Literatur II, S. 65) Zweifel; wir mir scheint, zu Unrecht.

Die zweite Stoßsche Arbeit in Florenz ist ein lebensgroßes, in der alten Bemalung erhaltenes Kruzifix, das über der inneren Eingangstür der Sakristei von Ognissanti hängt. Im Gegensatz zu der Statue in der Annunziata hat es bisher so gut wie keinerlei Beachtung gefunden; und eine neuere Arbeit über Ognissanti [1]) gedenkt seiner nur oberflächlich an drei zerstreuten Stellen (S. 8, 18, 42) als eines »Crocifisso assai de-



Veit Stoß
Kruzifix von Ognissanti
Detail

voto ma di poco valore artistico lavorato in Germania« (S. 18). Für diese letztere Angabe gibt der Verfasser keinerlei Beleg, da indessen seine ganze Art zu argumentieren dilettantisch und konfus ist, so ist keine Frage, daß er eine alte Quelle für den deutschen Ursprung nicht nachweisen kann, also einfach seine, bzw. die Ansicht eines andern ausspricht. Die Geschichte des Kruzifixes ist in kurzen Worten folgende. Im Jahre 1561, bei der Übersiedlung der Osservanten von S. Salvatore al Monte nach Ognissanti, war es mitgenommen worden und über einer Tür des Chors aufgehängt, 1844 gelangte es als Ersatz eines andern Kruzifixes (jetzt im Konvent) in die Cappella del Crocifisso, und seit 1897 hängt es an seinem jetzigen Platz. Bis 1844 läßt sich

[1]) La Chiesa d' Ognissanti in Firenze. Studi storico-critici del Padre Roberto Razzòli O. M. Firenze 1898.



Veit Stoß
Kruzifix aus der Spitalkirche
Nürnberg, Germanisches Museum

diese Geschichte glaubwürdigerweise nach der mündlichen Tradition des Konvents zurückverfolgen; für die vorangehende Periode dient die Beschreibung des Terrinca[1]) als Zeugnis, der freilich für die frühesten Daten kein klassischer Zeuge mehr sein kann, aber wahrscheinlich auf Grund älterer Notizen gearbeitet hat. Auch ist es nicht absolut sicher (was Razzòli ohne Kritik behauptet), daß das von Terrinca genannte Kruzifix das unsere ist; kämen in der Tat nur die heute in der Kirche vorhandenen Kruzifixe in Frage, so wäre es sicher der Fall, denn das jetzt im Konvent befindliche (s. o.) wird in der Chronik des Pulinari[2]) schon 1581 an der Stelle erwähnt, die es bis 1844 innehatte, die große Bronzearbeit Cenninis scheidet ohnehin aus der Kombination aus, und das jetzt in der Cappella del Crocifisso aufgestellte Kruzifix hatte laut Razzòli »da tempo immemorabile«, d. h. also wohl auch bei skeptischer Gesinnung seit vor 1844 seinen Platz in der kleinen Kapelle zwischen dem Altar von S. Diego und S. Pietro d' Alcantara (S. 42). Nehmen wir indessen nach Razzòli immerhin an, daß andre als die jetzt in der Kirche befindlichen Kruzifixe niemals dort existiert haben, wir sind dann versichert, daß Terrincas Kruzifix das unsre ist.

Auffallen muß sogleich, daß eine zweite in Florenz befindliche Arbeit des Meisters jenes von ihnen bewunderten Rochus dem Vasari und Bocchi entgangen ist; allein einmal darf man sich fragen, ob die relativ einfache Figur mit ihrem gänzlichen Mangel an Gewandschwall ihnen das gleiche Interesse entlockt hätte; und dann bietet die Stelle bei Terrinca selber einen ausreichenden Grund, um annehmen zu können, daß sie die Statue nicht kannten. Er sagt ausdrücklich, daß das Kruzifix ehedem in hoher (religiöser) Verehrung stand, aber eben seit 1561 einen so schlechten Platz erhalten hatte, daß es unmöglich war, näher heranzutreten[3]).

Auch bei uns, die wir in dem hl. Rochus eine wirkliche Bereicherung des bisherigen Bildes von Stoß erblicken durften, erregt das Kruzifix, eine so sorgfältige und schöne Arbeit es ist, nicht ganz die gleiche Teilnahme. Wir besitzen schon einige verwandte Darstellungen von der Hand des Meisters, und wenn sich ihnen das neue Werk in allen Punkten höchst verwandt erweist, so ist das für die Führung des stilkritischen Beweises ja sehr angenehm, befriedigt aber um so weniger unser künstlerisches Interesse. Die bisher bekannten Stoßschen Kruzifixe befinden sich in Nürnberg und Umgegend: es sind die Exemplare von St. Lorenz, St. Sebald (Kreuzigungsgruppe), der Spitalkirche (jetzt im Germanischen Museum), von Heroldsberg und Katzwang. Besonders zu dem im Germanischen Museum besitzt unser Werk die engsten Beziehungen, die sogar hart bis an die Grenze wirklicher Gleichheit streifen; der Winkel, in dem die Arme sich vom Leibe abstrecken, die Führung des Gesamtkonturs, die Neigung des Kopfes, die Haltung der Beine, die Faltenmotive und besonders der Knoten des Schamtuches, die allgemeine Anatomie und Einzelheiten wie die Lanzenstichwunde, die (anatomisch falsche) horizontale Führung der Rippen, die Zeichnung der Achselhöhle und des Oberarms, ferner der weitere, beinahe lächerlich gleiche Verlauf der Arme und Hände, endlich die Form des Knies; alles ist von äußerster Ähnlichkeit.

[1]) Padre Antonio Tognocchi di Terrinca, Descrizione della Chiesa e del Convento d' Ognissanti in Firenze, 1691; e fedelmente trascritta dall' Originale 1760 (Manuskript in Ognissanti).

[2]) Dionisio Pulinari, Cronaca manoscritta della Provincia Osservante di Toscana 1581 (in Ognissanti).

[3]) Op. cit. Parte II, Sess. 1, p. 10.



VEIT STOSZ

KRUZIFIXUS, HOLZ, BEMALT, LEBENSGROSZ

FLORENZ, OGNISSANTI

LICHTDRUCK D. REICHSDRUCKEREI



Ferner vergleiche man den Typus des Heilands mit dem des Spitälerwerks, und zwar besonders die Augen-Nasen-Partie: der spitze, gerade Nasenrücken, die Einziehung an der Wurzel, die tiefeingeschnittenen Augenhöhlen, die schrägstehenden Augen mit den scharfen Rändern und der charakteristischen Bogenlinie der Lider, der vortretende Backenknochen, der geöffnete Mund, die Form des Bartes, das sind untrügliche Merkmale, die sich übrigens bei sonstigen natürlichen Verschiedenheiten auch im Rochus der Annunziata wiederfinden.

Bei Betrachtung der Abbildungen will die Verschiedenheit der Beleuchtungen und der Standpunkt in Betracht gezogen werden; auch bedenke man, daß das Werk der Annunziata weiß übertüncht, das der Spitalkirche unbemalt, jenes von Ognissanti in der alten Bemalung erhalten ist. Über die ästhetische Bedeutung des Kruzifixes ist nach dem oben Angeführten nicht viel zu sagen; nur möge betont werden, daß die Arbeit weitaus zu gut ist, um etwa der Schule zugewiesen werden zu können: der Verfasser hat sie von einer Leiter aus ganz in der Nähe geprüft und sie mit Reproduktionen andrer Stoßscher Werke verglichen.

Wie die Statue nach Florenz gekommen ist, darüber müssen wir uns aller Mutmaßungen enthalten, und ebensowenig wissen wir, ob der Transport etwa gleichzeitig mit dem des Rochus vollzogen sein kann. Von Seite der chronologischen Ansetzung stünde dem nichts im Wege, denn auch das Kruzifix ist offenbar eine Arbeit des gereiften Meisters. In den Erbschaftsstreitigkeiten des Künstlers wird eines »großen Kruzifixes« mehrfach Erwähnung getan[1]; es fehlt jeglicher Anhalt, ob es das unsrige ist oder nicht. Nach allem Gesagten ist auch in diesem Falle wenig Hoffnung, daß uns die Akten das auf stilkritischem Wege Gefundene bestätigen könnten, und was etwa in ihnen verborgen schlummern sollte, würde bei einer jetzt in Angriff genommenen systematischen Publikation der Dokumente durch den Konvent selber über kurz oder lang ans Licht gelangen.

[1]) Neudörfer, ed. Lochner S. 98, 99, 101.



Abb. 1. Werkstatt Peter Vischers d. Ä.
Bronzefigürchen von Kindern
Im Berliner Privatbesitz

KLEINBRONZEN DER SÖHNE DES ÄLTERN PETER VISCHER

VON WILHELM BODE

Die Durcharbeitung des überreichen Vorrats an Bronzestatuetten der italienischen Renaissance für die Publikation über diese eigenartige Kleinkunst, die jetzt ihrer Vollendung entgegengeht [1]), hat mir von Zeit zu Zeit wieder die wenigen ähnlichen deutschen Kleinbronzen vor Augen geführt, die sich zerstreut in denselben Sammlungen wie jene befinden. Wie sie der Zahl nach neben den italienischen Bronzefigürchen verschwinden, so können sie sich auch in Qualität, in künstlerischer Vollendung und Feinheit der Arbeit mit den besten unter ihnen nicht messen, aber sie besitzen einen eigentümlichen Reiz in dem naiven gesunden Naturalismus und der schlichten Wiedergabe echt deutscher Formen und geben uns zugleich Aufschluß über die Beziehungen zur italienischen Kunst, namentlich zu der Kunst Venedigs, die uns daraus ansprechen. Es lohnt, sie einmal zusammenzustellen, um so mehr, als sich aus einer genauern Prüfung ein gewisser Anhalt für die Bestimmung ihrer Meister bietet.

Der Bronzeguß war auch in Deutschland die früheste Form künstlerischer Betätigung. Vollendeter in Guß und Patina und feiner in der Form als die bronzenen Äxte und Schmuckstücke aus dem ersten Jahrtausend vor Christo ist in dieser Technik kaum wieder etwas geschaffen worden. Seither ist diese Kunst wohl nie ganz verloren

[1]) W. Bode, Die italienischen Bronzestatuetten der Renaissance. 10 Lieferungen. Verlag von Bruno Cassirer, Berlin 1907.

gegangen, aber im spätern Mittelalter verkümmerte sie und erhielt sich fast nur im Gelbguß für kleinere Geräte. Die Rotgießer erhielten erst im Laufe des XV. Jahrhunderts allmählich wieder monumentale Aufgaben, doch noch so spärlich, daß Gießhütten nur vereinzelt, in den großen Städten, entstehen konnten; auch hier meist nur in Verbindung mit der Stückgießerei, dem Kanonenguß, dessen Ausbildung gleichfalls am Schlusse des XV. Jahrhunderts beginnt. Die Verhältnisse waren selbst in dieser Zeit noch so kleine, bescheidene, und die Schwierigkeiten so große, daß auch während der Blütezeit der Renaissance in Deutschland nur *eine* große Gußhütte für wirklichen Kunstguß bestand, die Gußhütte der Familie Vischer in Nürnberg, die in drei Generationen durch nahezu ein Jahrhundert sich erhielt.

Der Bronzeguß hat im XV. Jahrhundert zunächst die Aufgaben übernommen, die der Gelbguß bis dahin ausgeführt hatte: die Anfertigung der Taufbecken, Weihwasserbecken und Grabplatten. Namentlich an letztern entwickelt sich die Bronzeplastik, indem sie von der einfachen Gravierung zur Reliefdarstellung fortschreitet und schließlich zu großen Monumenten übergeht, deren erstes und stilvollstes das 1495 vollendete Grabmal des Erzbischofs Ernst im Dom zu Magdeburg ist, das Meisterwerk des ältern Peter Vischer. Diese Entwicklung vollzieht sich, soweit wir bis jetzt übersehen können, fast ausschließlich in der Vischerschen Werkstatt; in ihr bleibt seither noch durch nahezu ein halbes Jahrhundert der Mittelpunkt der deutschen Bronzeplastik.

Schon in diesem Magdeburger Monument spielen kleine Bronzestatuetten der Evangelisten und der Schutzpatrone des Domes eine wichtige Rolle; in dem Hauptwerke der Vischerschen Hütte, dem berühmten Sebaldusgrab in der Sebalduskirche zu Nürnberg, beschränkt sich die figürliche Plastik, ein paar Flachreliefs ausgenommen, ganz auf diese kleine Figuren, die in verschiedener Größe und verschiedener Bestimmung über das ganze phantastisch aufgebaute Gehäuse verstreut sind. Die Lust am Fabulieren und die Freude an diesem Kleinwerk,



Abb. 2. Peter Vischer d. J.
Bronzetintenfaß
Im Ashmolean-Museum zu Oxford

der Wechsel monumentaler Gestalten, wie der Apostelfiguren, mit reinen Genrefigürchen und Gruppen, namentlich den zahlreichen nackten Kindern, mit allegorischen und mythologischen Figürchen, Phantasiegebilden und Tieren, aus denen bald ernste und selbst große Auffassung und tiefe Empfindung, bald frischer Humor und groteske Anschauung zu uns sprechen, bekunden eine ganz besondere Veranlagung ihrer Künstler zur Kleinplastik. Weist doch darauf auch der intime Charakter der deutschen Kunst, insbesondere der Plastik dieser Zeit, die Freude der Künstler am Kleinwerk, am Tüfteln und Fabulieren. Wir sollten daher erwarten, daß, ähnlich wie in Italien, namentlich in der der deutschen Kunst vielfach verwandten Paduaner Plastik, so auch in Deutschland sich eine reiche Tätigkeit in bronzener Kleinplastik entfaltet hätte: aber gerade das Gegenteil ist der Fall. Guß und Behandlung der Bronze waren den deutschen Künstlern zu neu und schwierig, und die Holzschnitztechnik wie die Goldschmiedekunst waren ihnen wie dem Publikum so gewohnt und lieb, daß auch die Kleinplastik sich fast ausschließlich dieser Techniken bediente und darin ihr Bestes in reicher Fülle hervorgebracht hat. Was an kleinen Bronzefiguren gleichzeitig entstand, verschwindet daneben; es beschränkt sich fast auf das, was die Meister des Sebaldusgrabes, der alte Vischer und seine Söhne, im Anschluß an dieses Monument und angeregt dadurch erdachten und ausführten.



Abb. 3. Peter Vischer d. J.
Bronzetintenfaß
Im Ashmolean-Museum zu Oxford

Das stattliche Bronzegehäuse, welches den Silbersarg des Heiligen von St. Sebald in sich schließt, ist bedeckt von nackten Kinderchen, die scherzend und spielend mit Hündchen sich neckend und balgend dargestellt sind. Ganz ähnliche kleine Gruppen kommen gelegentlich vereinzelt vor, zwar nicht mit jenen übereinstimmend, aber so verwandt, daß sie wohl als Studien dazu oder als freie Nachbildungen danach entstanden sind. Ein Paar derselben, die sich im Berliner Privatbesitz befinden, haben wir als Kopfleiste über diesem Aufsatz abgebildet (Abb. 1). Zu einer dieser kleinen Gruppen besitzt das Kaiser-Friedrich-Museum noch das Wachsmodell. Die

größere Knabenfigur in der Mitte jener Abbildung, im Besitze des Grafen Fritz Pourtalès, ist eine der derben Brunnenfiguren, wie sie die Renaissance diesseits wie jenseits der Alpen besonders liebte. Daß diese Bronzeputten auf die Vischersche Werkstatt zurückgehen, kann nicht bezweifelt werden. Wie im Motiv und in den Typen, so stimmen sie auch im Vollguß, in der breiten skizzenhaften Behandlung, in der flüchtigen Ziselierung ganz mit den Kindergruppen am Sebaldusgrab überein.



Abb. 4. Peter Vischer d. J.
Orpheus und Eurydike
Plakette, Sammlung G. Dreyfus, Paris



Abb. 5. Peter Vischer d. J.
Orpheus und Eurydike
Plakette im Kaiser-Friedrich-Museum zu Berlin

Die naive genreartige Auffassung, der derbe Naturalismus wie die Freude an der Darstellung des nackten Körpers, lauter charakteristische Züge der deutschen Renaissance, wohnen auch allen andern deutschen Kleinbronzen dieser Zeit inne. Bekannt sind die beiden Bronzetintenfässer, die mit der Sammlung Fortnum in das Ashmolean Museum zu Oxford gekommen sind (Abb. 2 und 3). Sie sind einander sehr ähnlich; in beiden lehnt eine junge nackte Frauengestalt neben einem Gefäße, mit der Hand nach oben weisend. Der auf einem Täfelchen angebrachte Wahlspruch: VITAM NON MORTEM RECOGITA ließe sich aus der derben Lebenslust der humanistischen Zeit deuten; war er doch der Ausdruck eines Teiles der damaligen jungen Künstlerschaft Nürnbergs, aber der Totenkopf zur Seite und die nach oben gerichtete Hand lassen keinen Zweifel, daß der Künstler nicht den Triumph des irdischen Lebens darstellen, sondern vielmehr auf das ewige Leben hinweisen wollte. Das beweist zum Überfluß auch dieselbe

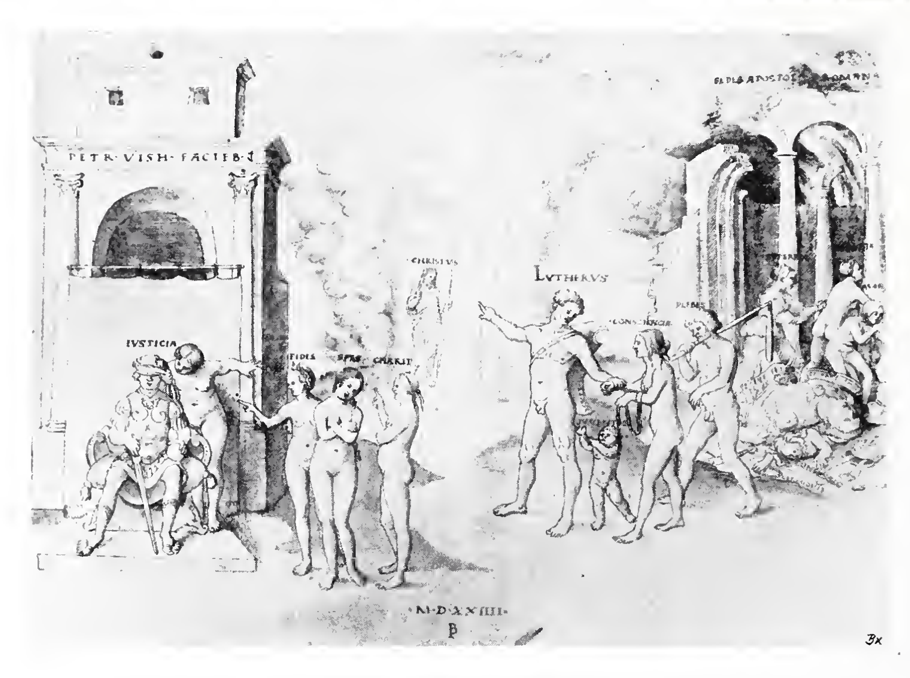


Abb. 6. Peter Vischer d. J.
Allegorie auf die Reformation
Zeichnung im Goethe-National-Museum zu Weimar

Devise auf der Grabtafel des jungen Peter Vischer, die der Vater dem 1528 jung Verstorbenen setzte. Die Wiederkehr desselben Wahlspruchs auf diesem Grabsteine gibt zugleich den Hinweis auf den Künstler dieser beiden Figuren. Nach der Zeit der Entstehung — die eine trägt das Datum 1525 — und nach der darauf angebrachten Bezeichnung P V könnte ebensogut der alte Vischer wie sein Sohn der Künstler derselben sein; die Anbringung des gleichen Wahlspruchs auf der Grabtafel des Sohnes läßt sie aber nur diesem zuschreiben. Auch findet sich unter dem Monogramm ein besonderes Signet: zwei auf einem Pfeil aufgespießte Fische, das sonst nur noch auf den beiden Plaketten mit Orpheus und Eurydike (in der Sammlung G. Dreyfus, Abb. 4, und im Kaiser-Friedrich-Museum, Abb. 5) und einigen darauf bezüglichen Zeichnungen im Louvre vorkommt, die durchaus die gleiche Formenauffassung zeigen. Dasselbe gilt auch von der bekannten leicht aquarellierten Zeichnung mit der allegorischen Verherrlichung Luthers aus dem Jahre 1524 im Goethe-National-Museum zu Weimar (Abb. 6), auf der der volle Name PETR. VISH. FACIEB. angebracht ist[1]).

Spricht schon die Freude an der Darstellung des nackten Körpers, namentlich der weiblichen Gestalt, für eine jüngere Generation, so ist auch die Formengebung in diesen Figuren von der des alten Peter Vischer nicht unwesentlich verschieden, so daß nur sein Sohn Peter für diese Arbeit in Betracht kommen kann. Ein schlichter, derber Naturalismus ist freilich beiden eigen, aber hier ist damit tieferes Verständnis

[1]) Eine grau in grau gemalte Glasscheibe mit der Darstellung der drei Parzen im Berliner Privatbesitze ist augenscheinlich nach einer ähnlichen Zeichnung des jungen Vischer angefertigt (Abb. 7).



Abb. 7. Peter Vischer d. J.
Die Parzen, Glasscheibe
Im Berliner Privatbesitz

der ursächlichen Bedingungen der Formen, feinerer Sinn für Schönheit und Mannigfaltigkeit der Bewegung wie für die Wiedergabe der Oberfläche des Körpers, breitere und sicherere Behandlung verbunden. Die freiere Auffassung und das eigene Schönheitsgefühl ist aber nicht bloß aus dem gesteigerten Naturstudium entsprungen, sie erscheinen vermittelt durch die Eindrücke einer fremden, der italienischen Kunst. Die Darstellung von Orpheus und Eurydike erinnert auffallend an Palmas Meisterwerk im Braunschweiger Museum, Adam und Eva; diese Figuren wie jene Frauengestalten der Tintenfässer im Museum zu Oxford verleugnen nie das Vorbild der großen Venezianer Meister, namentlich des Giorgione und Palma, und in ähnlicher Weise zeigen sie sich Riccios Figuren verwandt. Man vergleiche nur Riccios Susanna der Sammlung Morgan oder die schlafende Nymphe und den Vasenträger im Kaiser-Friedrich-Museum mit jenen Gestalten des jungen Peter Vischer. Bei beiden Künstlern sehen wir die ähnliche einfache und breite Formengebung, den schlichten, derben Naturalismus verbunden mit einem ungesuchten Schönheitsgefühl, die kräftige Bildung und fleischige Erscheinung. Auch in der Art, wie der junge Peter Vischer durch die Anbringung von einem Gefäße neben der Figur seine Erfindung zu einem Gebrauchsgegenstand, und zwar gerade zu einem Tintenfaß gestaltet, verrät sich das Vorbild Riccios. Aber wie der deutsche Künstler direkt nach dem Modell arbeitet und dieses in seiner Umgebung in den Badstuben Nürnbergs sucht, so hat er auch die Gefäße zu ihrer Seite, obgleich er sie etwas umgestaltet und verziert, ebendaher entlehnt. Die Vorbilder waren ihm jene Tonnen und Tubben, die damals als Badewannen benutzt wurden.

Es gibt noch ein drittes ganz ähnliches Tintenfaß, im Kaiser-Friedrich-Museum zu Berlin, das wieder eine nackte weibliche Gestalt neben einer großen Vase zeigt (Abb. 8). Die Figur lehnt sinnend an einem kahlen Baumstamm und setzt den rechten Fuß auf einen kleinen Lindwurm; auch hier wird also eine ähnliche allegorische oder symbolische Beziehung wie in den Gestalten der beiden Oxforder Tintenfässer zu suchen sein. Eine Inschrift findet sich, wie bei einer jener Bronzen, unter dem Bronzefuß: G. F. 1547. So weit die leeren Formen dieser überschlanken Figur hinter denen des jungen P. Vischer zurückstehen, und so viel schwächer Erfindung und Anordnung sind, kann doch kein Zweifel sein, daß dieses Tintenfaß direkt nach dem Vorbilde jener oder ähnlicher Arbeiten des größern Meisters gearbeitet ist, auch wohl noch in der Vischerschen



Abb. 8. Meister G. F. 1547
Bronzetintenfaß
Im Kaiser-Friedrich-Museum zu Berlin

Werkstatt, die damals schon ihrer Auflösung entgegenging. Aber wer kann der Künstler sein? Ein Mitglied der Familie Vischer (deren Mitglieder sich ja häufig auch Fischer schrieben) mit dem Vornamen G. wird meines Wissens in den Urkunden nicht erwähnt.

Noch ein viertes gleichartiges Tintenfaß ist mir bekannt; es steht unter den Bronzen der Sammlung Carrand im Museo Nazionale zu Florenz (Abb. 9). Hier sitzt eine nackte männliche Figur, Arion, neben einem Gefäße, zu seinen Füßen einzelne Tiere. Auf dem Boden findet sich die kleine Marke der Vischerschen Werkstatt und unter dem Fuße die Jahreszahl 1556. Nach diesem Datum könnte die Arbeit überhaupt nicht mehr von einem der Vischer herrühren, da der letzte der Söhne, Hans, 1549 Nürnberg verlies und bei seinem Abzug gelobte, auswärts nicht mehr zu gießen. Das Datum ist also später, vielleicht von einem Besitzer, hinzugefügt worden. Die breite, einfache Formenbehandlung, der Wachsguß, der fast ohne jede Ziselierung gelassen ist, und die Form des Tintenfasses lassen auf eine wesentlich frühere Entstehung und auf die Hand des jüngern Peter Vischer schließen.

Erst neuerdings ist mir ein kleines Figürchen bekannt geworden, das der Akademie zu Kopenhagen gehört und seit einigen Jahren dort leihweise in dem Kgl. Museum ausgestellt ist: eine nackte junge Frau, ihr Haar ordnend (Abb. 10). Der kleine, eigenartig ausgeschnittene Sockel deutet darauf, daß die Figur in einem größern Sockel eingelassen war; vielleicht hatte sie gleichfalls ursprünglich als Schmuckfigur eines Tintenfasses gedient. Sie steht den Frauengestalten im Oxforder Museum am nächsten, ist aber in der Ausführung abweichend, indem sie sehr durchgearbeitet und sorgfältig ziseliert ist, während jene breit und fast skizzenhaft behandelt sind. Das gibt ihr eine noch realistischere, fleischigere Erscheinung, so daß sie darin den Schnitzwerken eines Conrat Meit ganz verwandt erscheint und mit den Frauengestalten aus Rubens' letzter Zeit wetteifern kann. Selbst in der Stellung und Bewegung hat sie mit Rubens'

Andromeda im Berliner Museum Ähnlichkeit und ist sogar von ähnlich malerischer Wirkung durch den pikanten Schatten, den der erhobene Arm über das Gesicht wirft. Neben der Buchsfigur der Eva von C. Meit, und fast noch in höherem Maße als diese, darf sie als die vollendetste nackte Frauenfigur der deutschen Renaissanceplastik gelten.

Eine andre mehr als doppelt so große nackte weibliche Bronzestatuette, die traditionell dem jüngern Peter Vischer zugeschriebene Eva in der Sammlung Pierpont Morgan (Abb. 11) (früher in den Sammlungen Spitzer und Hainauer), leitet zu einer andern Gruppe von Bronzestatuetten, deren gemeinsamer Charakter nicht unwesentlich von



Abb. 9. Peter Vischer d. J. (?)
Bronzetintenfaß
Im Museo Nazionale zu Florenz

dem der oben beschriebenen, mit mehr oder weniger Sicherheit auf den jüngern Peter zurückzuführenden kleinen Figürchen abweicht. Außer der Eva sind es drei noch größere nackte Jünglingsfiguren: der Apollo im Rathaus zu Nürnberg, ein schreitender Jüngling im Nationalmuseum zu München und eine dritte fast übereinstimmende Figur im Hofmuseum zu Wien. Diese Bronzen sind ausgezeichnet durch schlanke gefällige Formen, gute Proportionen, gewählte Stellung und Bewegung, sorgfältigen Guß und fleißige Ziselierung; aber diese Schönheit ist eine oberflächliche, es fehlt ihr die feine Beobachtung, der gesunde naturalistische Sinn, der jenen kleinen Figürchen des jüngern Peter Vischer innewohnt. Sie verhalten sich zu ihnen etwa wie die Bildwerke der italienischen Hochrenaissance zu denen der Frührenaissance. Die anmutigste dieser Figuren ist die Eva, deren feste, gefällige Formen noch starken venezianischen Einfluß in der Richtung eines Palma zeigen. Der bekannte bogenschießende Apollo (Abb. 12) verrät diesen Einfluß in andrer Weise; er ist dem Apoll des Belvedere frei

nachgebildet, aber nicht direkt, sondern vermittelt durch den Stich des Jacopo de' Barbari. Ähnliches beobachten wir auch an den andern Jünglingsfiguren (Abb. 14 und 15), obgleich sie selbständiger und frischer sind als der bekanntere und bisher als Werk des alten oder jungen Peter gefeierte Apollo. Weder der eine noch der andre kann aber der Künstler dieser Bronzen sein. Schon die Jahreszahl 1532 auf dem Sockel der als Krönung eines Brunnens im Rathause zu Nürnberg entstandenen Figur





Abb. 10. Peter Vischer d. J.
Bronzefigürchen einer nackten jungen Frau
Im Kgl. Museum zu Kopenhagen

spricht dagegen, da damals beide Künstler schon tot waren. Man hat daher dieses Datum nur auf die Basis beziehen wollen. Aber dieser reich mit Putten auf Delphinen und Masken geschmückte Sockel ist ganz mit der Figur zusammengedacht, mit der sein figürlicher Schmuck durchaus übereinstimmt. Auch ist das Täfelchen mit der Jahreszahl so absichtlich gerade unter die Figur gerückt, daß sie sich gewiß auf diese beziehen sollte. Eine Zeichnung in der Sammlung des Großherzogs von Weimar (Abb. 13), auf die mich Karl Koetschau aufmerksam machte, beseitigt jeden Zweifel, da sie Figur und Sockel fast in gleicher Form wie in der Bronze zeigt; sie ist mit der Jahreszahl 1531 versehen. Auch hat dieser Apollo, wie in gleicher Weise die beiden überein-

stimmenden Jünglingsfiguren in Wien und München, in den mehr allgemeinen Formen und in der gesuchten Eleganz ein andres, schon vorgeschritteneres Formengefühl, als wir es bei Peter Vischer, Vater wie Sohn, kennen; wir haben sie daher alle dem Hans Vischer zuzuschreiben, der nach dem Tode seines ältern Bruders und seines Vaters die Gießhütte übernahm und die einzige künstlerische Kraft derselben war. Unter den seltenen deutschen Plaketten dieser Zeit zeigt die Aussetzung von Romulus und Remus (Abb. 16) den Charakter dieses Künstlers. Die Gestalt der Rhea ist der Statuette der Eva eng verwandt.



Abb. 11. Hans Vischer
Weibliche Bronzestatuette
In der Sammlung Pierpont Morgan, London

Dieser starke Einfluß der italienischen, insbesondere der venezianisch-paduanischen Kunst, der sich sowohl in den Kleinbronzen des jüngern Peter Vischer wie in denen Hans Vischers kundgibt, legt die Frage nahe, wie den Künstlern dieser Einfluß vermittelt wurde. Dank dem klassischen Zeugnis Neudörffers, eines Stadt- und Zeitgenossen, wissen wir, daß Peters ältester Sohn Hermann von 1513 bis 1516 sich in Italien aufhielt, eine Nachricht, die auch durch die von 1515 und 1516 datierten Studien vom Pantheon und andern römischen Bauten in der Zeichnungensammlung des Louvre bestätigt wird. Diesem talentvollen Künstler dürfen wir jedoch von den Arbeiten der Vischerschen Gießhütte kaum eine zuschreiben, da er kurz nach seiner Rückkehr aus Italien im Winter 1516/17 bei einer Schlittenfahrt verunglückte. Wohl aber darf man ihm für den Abschluß des Sebaldusgrabes, an dem die ins Stocken geratene Arbeit gerade um jene Zeit wieder in Gang kam, einen gewissen Einfluß und wohl auch eine kurze Mitarbeit beimessen. Vor allem werden aber seine Studienblätter, seine Erzählung und sein Vorbild auf die Vischersche Werkstatt einen bestimmenden Einfluß geübt haben, denn eine starke Einwirkung der oberitalienischen Renaissance in den Arbeiten des alten Peter Vischer wie seiner Söhne beginnt gerade mit der Zeit der Rückkehr Hermanns. In den Kleinbronzen, die wir dem jüngern Peter Vischer zugesprochen haben, ist dieser Einfluß so stark, daß neuerdings auch für ihn eine italienische Studienreise angenommen worden ist. Wohl mit Unrecht; denn abgesehen davon, daß Neudörffer, der über unsre Künstler so zuverlässige Nachrichten gibt, kein Wort davon erwähnt, haben Architektur wie Ornamente seiner beglaubigten Bronzetafeln in Wittenberg und Aschaffenburg wie in seinen Zeichnungen und kleinen

Bronzen den Charakter einer abgeleiteten Kunst, einer Kunst aus zweiter Hand. Das Blattwerk an den Tintenfässern, die Blattkandelaber der Grabtafeln wie ihre architektonischen Formen haben den Charakter rein deutscher Renaissance, bei der sich in der Erfindung wie in der Bildung der Ornamente der Einfluß der späteren Gotik noch stark fühlbar macht. Sie sind darin den jüngsten Teilen des Sebaldusgrabes, an dem auch die Söhne



Abb. 12. Hans Vischer
Bogenschießender Apollo, Bronzebrunnen
Im Rathaus zu Nürnberg

starken Anteil haben, ganz verwandt. Und wie dem Künstler die italienische Renaissancekunst nach dieser Richtung durch Zeichnungen seines Bruders, Dürers oder andrer Künstler, die Italien sahen, vermittelt wurde, so erhielt er auf ähnlichem Wege auch die Anregung zu freierer Formauffassung der menschlichen Figur (Abb. 16). Die Benutzung der Stiche eines Jacopo de' Barbari, der auf die Künstler Nürnbergs bekanntlich auch persönlich großen Einfluß übte, wie der Kompositionen Mantegnas, und die Art, wie der Künstler diese Studien verwertete, scheinen mir überzeugend zu beweisen, daß der junge Peter

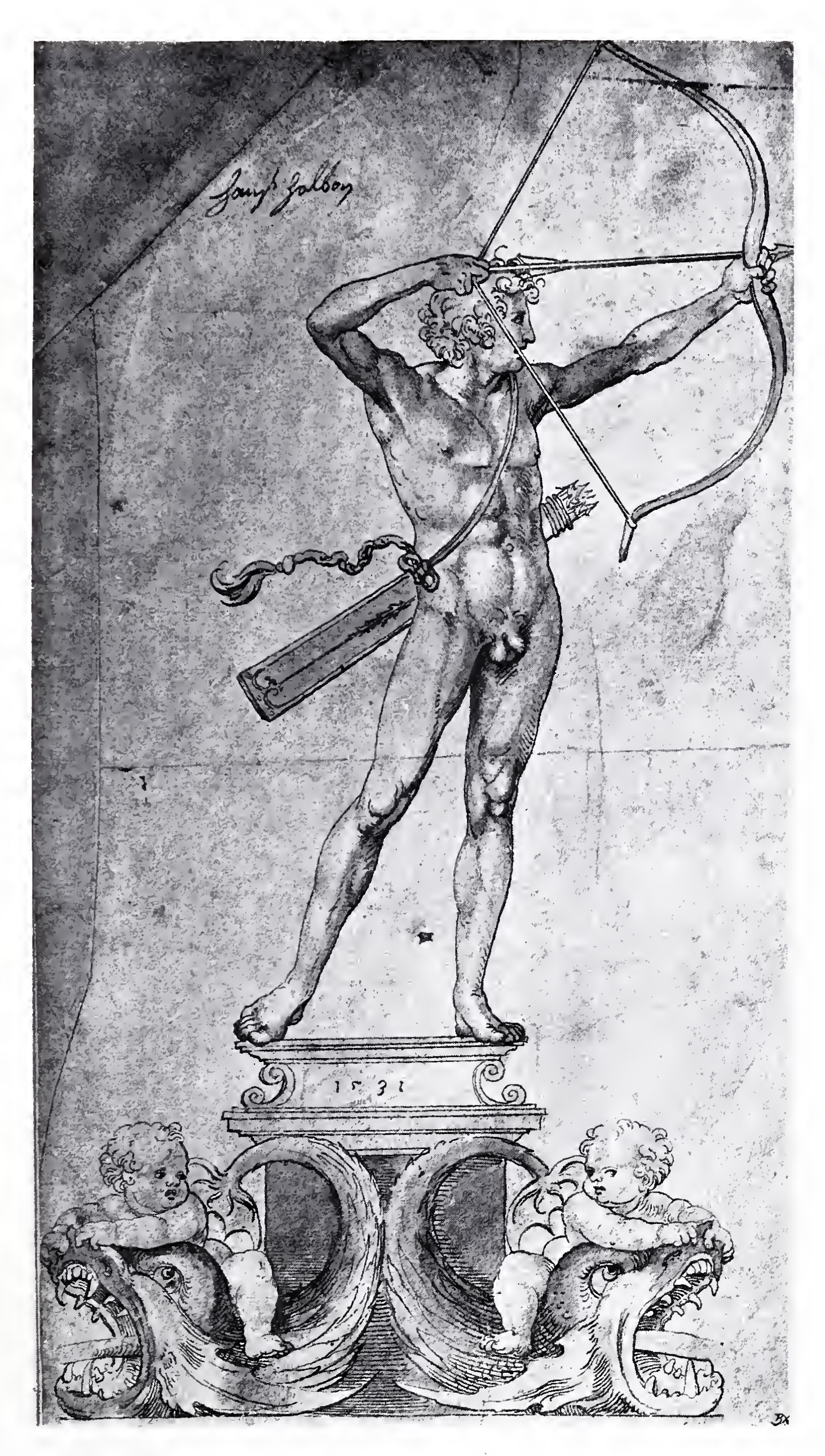


Abb. 13. Hans Vischer
Zeichnung zum Bronzebrunnen mit der Figur des Apollo
In der Sammlung des Großherzogs von Weimar

nicht in Italien direkt aus der Quelle schöpfte. Gewiß nicht zu seinem Schaden, denn dadurch erhielt er sich seine deutsche Eigenart und Urwüchsigkeit und blieb den Traditionen seiner väterlichen Kunst treu, deren ehrliche, kernige Art er im Sinne der Renaissance durch feineres Verständnis des Körpers, reichere und gefälligere Bewegungsmotive weiter ausbildete. Dadurch zählen gerade seine kleinen Bronzefiguren zu den tüchtigsten Arbeiten der deutschen Renaissanceplastik, während den ähnlichen Figuren



Abb. 14. Hans Vischer
Schreitender Jüngling, Bronze
Im Hofmuseum zu Wien



Abb. 15. Hans Vischer
Schreitender Jüngling, Bronze
Im Nationalmuseum zu München

seines Bruders Hans, die von der italienischen Kunst stärker und doch in weniger günstiger Weise beeinflußt sind, nur noch wenig von der alten guten Art innewohnt.

Außerhalb der Vischerschen Werkstatt sind nur ganz wenige deutsche Kleinbronzen dieser Zeit entstanden. Der Vergleich mit ihnen läßt den Charakter der Figürchen der Söhne des alten Peter Vischer noch deutlicher erkennen und setzt zugleich ihre Überlegenheit nicht nur in technischer Behandlung, sondern vor allem in künstlerischer Frische und Freiheit in deutliches Licht. Zwei solche Figürchen: ein größeres segnendes Christkind (auf gotischer Basis, auf der ein kleiner wappenhaltender Putto angebracht ist) und ein nacktes Kind, das ein Horn bläst, mit einem Hund zu den Füßen, im

Viktoria- und Albert-Museum, beide sonderbarerweise der Werkstatt Verrocchios zugeschrieben, haben ängstliche goldschmiedeartige Sorgfalt der Durchführung und Ziselierung, sind aber schwach in den Verhältnissen und ohne die Feinheit der Vischerschen Figürchen. Breit und sehr malerisch ist dagegen die fast barocke Madonnenstatuette von dem Landshuter Meister Leinberger im Kaiser-Friedrich-Museum, die jedoch das Ungeschick des Künstlers in Guß und Ziselierung bekundet. In Anlehnung an die Vischerschen Arbeiten sind die beiden Bronzefigürchen, der Marktbauer und sein Weib im Kaiser-Friedrich-Museum, entstanden. Sie rühren von dem jüngern Stadtgenossen der Vischer, Pankraz Labenwolf, her und kommen gelegentlich in flüchtigeren, späteren Wiederholungen vor.



Abb. 16. Hans Vischer
Die Aussetzung des Romulus und Remus
Bronzeplakette im Kaiser-Friedrich-Museum zu Berlin

MATTHIAS GRÜNEWALDS STUPPACHER MADONNA

VON KONRAD LANGE

Merkwürdiges Zusammentreffen! Gerade in dem Augenblick, wo H. A. Schmids lange erwartete Publikation »Gemälde und Handzeichnungen von Matthias Grünewald« erscheint und Max Friedländer seine farbige Faksimileausgabe des Isenheimer Altars ankündigt, wird ein neuer Grünewald entdeckt. Nicht einer von der problematischen Art, mit der wir in den letzten Jahren reichlich gesegnet worden sind, sondern ein sicher eigenhändiges Werk des Meisters, eine lebensgroße Madonna aus seiner letzten Zeit.

Am 18. September des vergangenen Jahres kam ich, einem Hinweise des Württembergischen Landeskonservators Herrn Professor Dr. Gradmann folgend, nach dem kleinen Dorfe Stuppach, 6 km südsüdwestlich von Mergentheim. Ich wollte mir eine interessante altdeutsche Madonna ansehen, die sich in der dortigen katholischen Pfarrkirche befinden sollte. Aus Kepplers Kirchlichen Kunstaltertümern wußte ich, daß das Bild »Maria mit Kind in herrlicher Landschaft« darstelle, »von viel natürlicher Lieblichkeit und Anmut, das Detail reizend ausgebildet«[1]). In der Oberamtsbeschreibung von Mergentheim wird es sogar als »ein ganz meisterhaftes spätgotisches Altarblatt aus der fränkischen Schule« bezeichnet[2]). Später fand ich noch eine Erwähnung des Bildes von dem Pfarrer Schönhuth, der es ausführlich beschreibt und für das schönste Altarbild der ganzen Gegend erklärt. Indem er seine starke Restauration bedauert, sagt er, es werde in Stuppach auf Rubens(!) zurückgeführt, spricht sich selbst aber für seine Entstehung in der zweiten Hälfte des XVI. Jahrhunderts aus[3]). In dem vom Königlichen Statistischen Landesamt herausgegebenen Werke »Das Königreich Württemberg« III, 1906 heißt es nur: »Vorzügliches Altargemälde aus dem XVI. Jahrhundert«.

Das sind alle Erwähnungen des Bildes, die ich in der Literatur gefunden habe. Nirgends eine Andeutung, daß es sich um ein Bild von Grünewald handeln könne. In keiner Geschichte der Malerei, keinem Reisebericht, keiner der neueren Schriften über Grünewald auch nur der leiseste Hinweis darauf, daß dieses kleine württembergische Dorf mit 361 Einwohnern eines der großen Meisterwerke der altdeutschen Malerei besitzt, wie man sie sonst fast nur noch in Museen findet. Dabei kennt die Gemeinde den hohen Wert des Bildes sehr genau und will es durchaus nicht verkaufen. Es heißt,

[1]) Württembergs Kirchliche Kunstaltertümer, herausgegeben von Dr. Paul Keppler, 1888, S. 231.

[2]) Beschreibung des Oberamts Mergentheim 1880 S. 739 (von J. Hartmann und E. Paulus).

[3]) O. Schönhuth, Umgebungen der Stadt Mergentheim in Vorzeit und Gegenwart in Frankenland (1844) S. 59ff.

daß König Ludwig I. von Bayern, der Mergentheim im Jahre 1846 besucht hat, eine beträchtliche Summe dafür geboten habe. Erst neuerdings ist man, aus Anlaß der von Fraidel in Söflingen ausgeführten Restauration von 1881, dem Urheber des Bildes nachgegangen. Und nachdem einmal Grünewald, wie es scheint zuerst von dem Maler Dirr in Ulm, genannt war, hieß es auch gleich, früher habe sich dessen Name mit der Jahreszahl 1510 an der untersten Stelle des Bildes befunden. Es ist mir nicht gelungen, einen Zeugen für dieses Gerücht ausfindig zu machen, ich möchte der Nachricht deshalb keine besondere Bedeutung beilegen. Es ist wohl möglich, daß das Bild unten beschnitten ist, und die Entfernung einer Namensunterschrift durch Absägen würde sich mit den Grundsätzen ländlicher Denkmalpflege, wie sie bei uns zulande lange Zeit bestanden haben, wohl vertragen. Aber Grünewald hat sich bekanntlich nie mit ganzem Namen, sondern höchstens mit seinem Monogramm bezeichnet. Und wie würde sich erklären, daß diese Tradition so ganz verloren gehen konnte, daß keiner der Fremden, die die Kirche früher besucht haben, jemals auf diese Spur hingewiesen worden ist? Überdies wäre die Jahreszahl 1510, wie wir später sehen werden, schon aus stilistischen Gründen unmöglich[1]).

Jedenfalls war mir selbst, als ich nach Stuppach kam, von all diesen Gerüchten nichts bekannt. Ich war deshalb nicht wenig erstaunt, beim Eintritt in die Kirche einem Bilde gegenüberzustehen, angesichts dessen sich mir sofort der Name Grünewald aufdrängte. Ein glücklicher Zufall machte es möglich, dasselbe aus dem modernen gotischen Schnitzaltar, in den es jetzt eingelassen ist, herauszunehmen und ins Freie zu bringen. Welche Herrlichkeit bot sich da meinen Blicken dar!

I. BESCHREIBUNG DES BILDES

Lebensgroß, in ganzer Figur sitzt Maria mit dem Kinde da. Ihr Körper, ein wenig nach links gewendet, hebt sich von einer reichen blühenden Landschaft ab. Es ist das alte Thema der Madonna im Rosenhag, nur ist die Rosenhecke hier (wie bei

[1]) Ich will übrigens erwähnen, daß die in Mergentheim erscheinende Tauberzeitung am 23. September des vergangenen Jahres die Nachricht, daß in Stuppach ein Grünewald entdeckt worden sei, ohne nähere Angaben brachte. Fünf Tage vorher war ich in Stuppach gewesen und hatte meine Bestimmung einem jungen Kirchenmaler mitgeteilt, der das Bild restauriert hatte und auch schon auf Grünewald verfallen war. Dieser hat dann neuerdings in der Tauberzeitung Nr. 277 eine Beschreibung des Bildes publiziert. Während des Druckes geht mir noch eine anonyme Abhandlung in der Sonntagsbeilage des Deutschen Volksblatts vom 8. Dezember Nr. 49 zu, in der besonders der Passus Interesse verdient: »Tatsache ist, daß man in den achtziger Jahren in Stuppach allgemein (?) das Gemälde einem Grünewald aus Aschaffenburg zugeschrieben hat. Ein Einwohner will damals auch (wo?) gesehen haben, daß das Bild von Grünewald stammt und im Jahre 1510 gemalt worden ist, und vor einigen Jahren hat er bei einem festlichen Anlaß in einem Gedicht das Altarbild und dessen Meister Hans (!) Grünewald verherrlicht.« Jedenfalls ist der Name vor meinem Besuch in Stuppach niemals in der Literatur genannt worden. Vgl. übrigens meine Aufsätze: »Ein neu entdeckter Grünewald«, in der Schwäbischen Kronik vom 14. Dez. 1907, Nr. 587 und »Wer ist der Entdecker des neuen Grünewald?«, ebendort 23. Dez. 1907, Nr. 600. Neuerdings ist mir noch eine Nachricht aus Mergentheim zugegangen, wonach das Bild 1854 von dem Restaurator Joh. Nep. Meintel in Horb bei der Einpassung in den von ihm angefertigten, aber zu klein ausgefallenen Altar beschnitten worden wäre. Nach einer mir vorliegenden Korrespondenz war es schon 1850 von Lamberti in Stuttgart restauriert, aber in wenigen Jahren durch schlechten Firnis wieder unkenntlich geworden. Auch H. A. Schmid teilt mir mit, daß ihm vor 10 Jahren in Würzburg der Name Grünewald genannt worden sei. Er hat sich jetzt von Grünewalds Urheberschaft überzeugt und wird das Bild im Textband zu seinem Grünewald abbilden.



Matthias Grünewald
Madonna (Geburt Christi). Vom Isenheimer Altar in Colmar
(Nach H. A. Schmid)



MATTHIAS GRÜNEWALD

MADONNA

ALTARGEMÄLDE IN STUPPACH O.-A. MERGENTHEIM



Dürer) zu einem Garten mit vielerlei Bäumen, Sträuchern, Blumen usw. geworden. Mit der rechten Hand umfaßt sie in leichter graziöser Bewegung das nackte Kind, das etwas ungeschickt, mit schräg nach vorn gesetzten Füßchen, auf ihrem Schoße steht. Ihre Finger drücken sich in sehr natürlicher Weise in das weiche Fleisch des Kinderkörpers ein. In der Linken hält sie, mit übertrieben zierlicher Bewegung, eine kleine runde Frucht von rotbrauner Farbe, die sie dem Kinde darreicht. Ich glaube, es ist ein Granatapfel, dessen Stiel man freilich nicht sieht, so daß er fast auf den Spitzen der Finger zu balancieren scheint. Ein voller Strom aufgelöster flachsblonder Haare fließt von ihrem Scheitel auf Nacken und Schultern hernieder.

Mit einem Blick voll mütterlicher Zärtlichkeit schaut Maria auf ihren Sprößling herab, der mit lebhaftem Ausdruck des Gesichtes, den Mund ein wenig öffnend, zu ihr emporsieht. Seine seltsam gespreizten Fingerchen sollen offenbar die Gier ausdrücken, mit der er nach der dargebotenen Frucht greift. Um sein rechtes Handgelenk schlingt sich ein rotes Korallenarmband, vielleicht ein Paternoster. Ein radialer Strahlenkranz umgibt sein flachsblondes, lockig vom Kopfe abstehendes Haar. Maria hat keinen eigentlichen Heiligenschein, dafür wölbt sich aber in einiger Entfernung über ihrem Haupte ein schmaler Regenbogen, gleichsam ein naturalistisch ausgedeuteter Nimbus.

Eine Fülle prächtiger farbenglänzender Stoffe hüllt den Körper der Madonna ein. Zu unterst trägt sie ein karminrotes Kleid mit Goldbrokatmuster, das an der Brust von einer goldenen Agraffe zusammengehalten wird, und dessen Goldornamente mit gelber Farbe aufgetragen sind. Sein Halsausschnitt und seine enganliegenden geschlitzten Ärmel zeigen den Vorstoß des weißen Pelzfutters. Dieses tritt wieder unten am Erdboden zutage, wo sich das Kleid in großen schwungvoll gebrochenen Falten umlegt. Scheinbar zufällig geworfen und doch wohl überlegt bedecken die vollen malerischen Stoffmassen des Kleides den Unterkörper vom Schoße abwärts, ohne die Formen des Körpers sichtbar werden zu lassen. Über dem Kleide liegt ein blauer, violett gefütterter Mantel mit goldenem, wiederum gelb gemaltem Saum, der, vor der Brust zusammengehalten, in lebhaft bewegten wulstigen Bauschen an der rechten Seite des Körpers herabhängt und von da in kühnem Schwung über den Schoß gezogen ist. Hier dient er als Unterlage für die Füße des Kindes. Ihren weißen durchsichtigen Schleier hat Maria vom Kopfe genommen, wahrscheinlich um die Blöße des Kindes damit zu decken. Doch wird er augenblicklich dazu nicht benutzt, sondern bildet, mit dem einen Ende um ihren rechten Arm geschlungen, die Folie für den völlig nackten Kinderkörper.

Die landschaftliche Umgebung ist ganz besonders reich durchgeführt. Maria sitzt — nicht vollkommen deutlich — auf einer steinernen Stufe, die als niedrige Futtermauer den näheren tiefer liegenden Teil des Gartens von dem entfernteren höher liegenden trennt. Im Vordergrunde ist allerlei Stilleben aufgebaut: Links zwei schmucklose Fayencegefäße, nämlich eine runde weiße Schüssel, in der ein Rosenkranz von roten Korallen liegt, und dahinter ein Henkelkrug von der gewöhnlichen, nach unten sich verdickenden Form. Rechts ganz im Vordergrunde ein bauchiger gehenkelter Blumentopf, in dem rote Rosen, Gänseblümchen und wundervolle weiße Lilien blühen. Weiter rechts in etwas größerer Entfernung auf der steinernen Stufe ein zylindrischer Blumentopf, der oben von einem Wulst eingefaßt ist, und in dem eine mir unbekannte violette Blume wächst. Ganz nahe bei Maria steht ein Granatenbaum mit malerisch gebogenem Stamm, der sich in seiner Linie ungefähr dem Umriß ihres Körpers anschmiegt. Die große Hauptlinie der Komposition wird dadurch wirksam betont.

Einfacher ist der entferntere obere Teil des Gartens behandelt. Ein kleiner Feigenbaum mit grünen Feigen wächst links über der Steinbrüstung empor. Weiter im

Hintergrunde stehen neben einer zweiten Granate fünf Bienenkörbe, von einem schrägen Schutzdach in Bretterform überdeckt. In noch größerer Entfernung werden die malerischen Reste eines Lattenzauns sichtbar, in welchen, man sieht nicht recht wie, eine Art hölzerner Schleuse, vielleicht eine Falle, eingefügt ist. Ganz hinten in der Ferne liegt ein malerisches deutsches Städtchen am Rande eines Waldes, jenseits dessen eine blaue Bergwand den Abschluß bildet.

Höher und massiger baut sich der Hintergrund der rechten Seite auf. Eine horizontale Zaunstange unmittelbar hinter Maria, um die sich allerlei lockeres Buschwerk rankt, trennt den Garten von einem kleinen daran anstoßenden unebenen Platz, der jenseits von einer hohen gotischen Kirche begrenzt wird. Diese kehrt dem Beschauer ihr nördliches Querschiff zu, an das sich links der Chor mit seinen Strebepfeilern anschließt, der ganz nahe an den Kopf der Maria heranreicht. Das Querschiff ist offenbar zweischiffig gedacht. Seine paarweise gegliederten spitzbogigen Fenster werden durch einen Strebepfeiler voneinander getrennt, der mit einer Statue der Mutter Gottes geziert ist. Darüber zieht sich eine Maßwerkgalerie hin, die das untere und obere Geschoß voneinander scheidet. Letzteres zeigt zwei Rundfenster. Vor das Querschiff legt sich eine oben von einer Balustrade abgeschlossene Freitreppe, deren Stufen Kirchgänger in bürgerlicher Tracht emporsteigen. Unter den kleinen Figürchen des Hintergrundes ist auch eine Frau, die, eine Last auf dem Kopfe tragend, an der Kirche vorbeigeht.

Selbst der Himmel ist nicht frei von figürlichen Darstellungen geblieben. Links oben, da, wo die Kirche nicht hinreicht, sieht man eine kreisförmige, gelblich und rötlich leuchtende Glorie, in der Gott-Vater, von fliegenden Engeln umgeben, auf Wolken sitzt. Er hält das gesenkte Zepter in der Rechten, die Weltkugel in der Linken. Zwei Engel tragen eine Krone, die sie offenbar der Maria bringen wollen.

Also eine Fülle von Darstellungen auf kleinem Raum, viel zu viel, um ganz zur Wirkung kommen zu können, und doch Zeugnis ablegend von der unermüdlichen und poesievollen Erfassung des Menschenlebens und der Natur, wie wir sie nur von den besten Meistern der altdeutschen Malerei des XVI. Jahrhunderts kennen.

Was ist es nun, was beim Anblick dieses Bildes sofort den Namen Grünewalds auf die Lippen drängt? Zunächst ohne Zweifel die Ähnlichkeit mit der Madonna des Isenheimer Altars in Colmar, die so groß ist, daß ich, obwohl ich sie seit Jahren nicht im Original gesehen hatte, doch gleich sehr lebhaft an sie erinnert wurde (siehe die Abbildung auf S. 46). In der Tat, was wir hier vor uns haben, ist geradezu eine Schwester der Isenheimer Madonna. Allerdings eine jüngere, im Sinne des romanischen Ideals schönere Schwester. Nicht ganz so individuell und herbe naturalistisch, sondern entwickelter und abgeklärter, aber auch glatter und leerer als das frühere Werk. Das Kind etwas anders komponiert, nicht wie dort, von beiden Armen der Mutter getragen, sondern auf ihrem Schoße stehend. Aber das Ganze doch so ähnlich, daß man sagen muß, beide Bilder können nur von derselben Hand sein.

Eine äußere Beglaubigung für Grünewalds Urheberschaft fehlt dem Bilde. Sein bekanntes Zeichen ist nicht darauf zu entdecken, und die vage Nachricht von einer früher daran angebracht gewesenen Unterschrift mit seinem Namen hat, wie gesagt, keine Bedeutung. Die ganz individuellen Formen der Kirche im Hintergrunde mit ihrem zweischiffigen Querschiff brauchen sich nicht notwendig auf die Kirche zu beziehen, für die das Bild gemalt war. Jedenfalls können sie für Grünewalds Urheberschaft nur insofern ins Gewicht fallen, als derselbe Kirchen von dieser Form wohl gesehen haben muß. V. Bezold und H. A. Schmid haben auf die Ähnlichkeit ihrer Architektur-

formen mit denen des Straßburger Münsters und der Aschaffenburger Stiftskirche aufmerksam gemacht. In Straßburg, womit die Ähnlichkeit am größten, ist Grünewald sicher in seiner Jugend gewesen, und in Aschaffenburg ist er sogar nach der gewöhnlichen Annahme geboren, hat er jedenfalls lange gelebt.

Entscheidend für die Frage nach dem Urheber kann natürlich nur der Stil der Malerei sein. Hier kommt vor allem in Betracht, daß die charakteristischen Züge von Grünewalds Kunst, der lebhafte Gefühlsausdruck, die unsichere Zeichnung, die mangelhafte Linearperspektive, die starke koloristische Stimmung und die breite malerische Technik an dem Bilde deutlich hervortreten.

Mit wie zärtlicher Leidenschaft wendet sich das Kind zu der Mutter, wie stark spricht seine innere Erregung aus dem Spiel seiner Hände! Man fasse nur unser Detailblatt mit den vier Händen, die sich so nahe begegnen, ins Auge (siehe die zweite Tafel). Hat man jemals ein solches Leben, einen so intensiven Gefühlsausdruck auf so kleinem Raume zusammengedrängt gesehen? Da spricht jeder Fingerumriß, jede Linie, die Silhouette jedes einzelnen Gliedes eine beredte Sprache. Das hat kein kühler verstandesmäßiger Beobachter der Natur gemalt, sondern ein Gefühlsmensch, dem auch in der Kunst der Ausdruck über alles ging, dem die Naturform nur das Gefäß war, um die überströmende Fülle seines inneren Lebens hineinzugießen [1]).

Wie immer bei Grünewald, so äußert sich auch hier das überströmende Gefühlsleben auf Kosten der objektiven Naturwahrheit. Allerdings weist das Bild nicht so viele Übertreibungen und Verzeichnungen auf wie die meisten anderen Bilder des Künstlers. Es fehlen seine bekannten grimassenhaft verzerrten Gesichter, seine gewaltsam verdrehten Finger, seine wenigstens in der früheren Zeit fast immer mißglückten Verkürzungen. Es fehlen die barocken Übertreibungen im Faltenwurf, die proletarierhaft zerfetzten Gewänder. Statt dessen geht ein Zug vornehmer Repräsentation und feierlicher Schönheit durch das Ganze, der wie ein Abglanz italienischer Kunstempfindung anmutet, ohne doch das Gefühl zu hinterlassen, als ob das realistische deutsche Kunstempfinden dadurch irgendwie verflüchtigt worden wäre. Nur das etwas verzeichnete Gesicht des Kindes und die unsicher gondelnde Art, wie es dasteht, sind ganz deutsch und erinnern an die Schwäche von Grünewalds Kunst, die doch wieder seine Stärke ist.

Mit der Gleichgültigkeit gegen das »Richtige« hängt auch zusammen, daß das Bild so wenig Raumtiefe hat. Während Grünewald bei der Darstellung von Innenräumen seine perspektivische Schwäche durch ein raffiniertes Helldunkel zu ersetzen weiß, haben seine Landschaften in der Regel keine rechte Tiefe. So auch hier. Obwohl die Gegenstände des Hintergrundes in entsprechend kleinerem Maßstab ausgeführt sind, wirkt das Ganze nicht besonders räumlich. Es zerfällt vielmehr in zwei unabhängig voneinander bestehende Teile, die Madonna mit ihrer großen und flächenhaft wirkenden Silhouette und den Hintergrund, der sich aus zahllosen, die Aufmerksamkeit zerstreuenden und den Blick des Beschauers spazierenführenden Einzelheiten zusammensetzt. Kein Versuch, den Horizont in bestimmter Weise zu betonen, durch parallele Kanten regelmäßiger Körper, die nach einem Fluchtpunkte konvergieren, das In-die-Tiefe-Gehen des Raumes hervorzuheben. Kurz, ein beinahe absichtlicher Verzicht auf

[1]) Nebenbei gesagt, braucht man nur auf Holbein hinzuweisen, um zu zeigen, daß dies weder die einzig mögliche noch auch die einzig deutsche Kunstauffassung ist. Man wird gut tun, sich durch allgemeine Bestimmungen der nationalen Eigenart die Unterschiede der Individualitäten nicht verwischen zu lassen.



Matthias Grünewald
Hände aus dem Engelkonzert des Isenheimer Altars
(Nach H. A. Schmid)



MATTHIAS GRÜNEWALD

MADONNA

DETAIL AUS DEM ALTARGEMÄLDE IN STUPPACH

LICHTDRUCK



all jene Mittel der Tiefenillusion, die damals im Anschluß an italienische Muster von Künstlern mit räumlicher Anschauung, wie Dürer, Altdorfer, Pacher usw., so gern angewendet wurden. Das würde also im Sinne der Illusionsästhetik gesprochen heißen: Der Künstler legt mehr Wert auf die Gefühls- als auf die Raumillusion.

Das einzige Mittel, durch welches Grünewald die vorderen und hinteren Gegenstände einigermaßen voneinander getrennt, den Hintergrund zurückgeschoben hat, ist — abgesehen von der Verschiedenheit des Maßstabes — die Abtönung der Farben und die verschiedene Art der technischen Behandlung, insbesondere die pastose Malerei der Pflanzen im Vordergrunde im Gegensatz zu der dünnen lasierenden Technik des Hintergrundes. Gerade das ist aber echt grünewaldisch und kann z. B. auch am Isenheimer Altar deutlich beobachtet werden.

Die Vordergrundspartien zeigen in der breiten und sicheren Art der Malerei eine ganz hervorragende Fähigkeit der stofflichen Charakteristik. Das konventionelle Gold, das Grünewald selbst in seiner früheren Zeit noch anwendet, ist hier schon ganz durch Gelb ersetzt. Wer von allen deutschen Malern jener Zeit hätte ein Gewand so frei und pastos malen können, wie dieses Brokatkleid der Maria gemalt ist? Wer hätte es auch nur gewagt, die Goldornamente auf dem roten Grunde in so breiter impressionistischer Weise hinzusetzen? Wenn man so etwas bei Rembrandt oder Reynolds sieht, wundert man sich nicht darüber. Aber in der ersten Hälfte des XVI. Jahrhunderts steht Grünewald mit dieser Technik völlig allein da. Er ist als Maler seinen Zeitgenossen um beiläufig hundert Jahre voraus. Bezeichnend dafür ist schon, daß dieses Bild früher in Stuppach auf Rubens zurückgeführt werden konnte.

In den hellen kaum merklichen Schatten des Nackten, die doch vollkommen genügen, um die Form herauszumodellieren, steht Grünewald von allen damaligen Künstlern unserer modernen malerischen Auffassung am nächsten, wenn es auch natürlich verkehrt wäre, in ihm einen verfrühten Pleinairisten oder gar Impressionisten zu erkennen.

Ganz eigenartig und in seinem Sinne ist auch das Kolorit des Bildes. Das fahle Herausleuchten der Fleischtöne aus der Folie der übrigen glühenden und intensiven Farben, die grauen durchsichtigen Schatten, die wunderbare Art, wie die einzeln gezeichneten und pastos behandelten Haare durch einen schillernden grauen Schatten zusammengehalten werden, alles das gibt dem Bilde einen ganz eigenartigen Reiz und kehrt ebenfalls ähnlich bei dem Isenheimer Altar wieder. Selbst die schwache Andeutung der Augen und des Mundes durch leichte bräunliche oder rötliche Linien findet z. B. bei dem auferstehenden Christus in Colmar ihre Analogien, was um so bemerkenswerter ist, als sie z. B. der Weise Dürers und seiner Schule ebenso wie der der Schwaben durchaus fernsteht. Wahrscheinlich hat der Regenbogen über dem Haupte der Maria, der jetzt übermalt ist, ursprünglich denselben Charakter einer blau und rot umränderten Glorie gehabt wie auf dem erwähnten Auferstehungsbilde.

Wer außer Grünewald wäre damals wohl imstande gewesen, das Kolorit in dieser Weise der Stimmung anzupassen, die intensiven Farben des Gewandes, das leuchtende Rot, das tiefe Blau, das satte Violett durch Lasuren derart zusammenzuhalten und mit dem bräunlichen Grün der Landschaft zu einem harmonischen Akkord zu stimmen? Wer anders hätte es verstanden, den goldenen Saum des Mantels in so zart bewegten Linien zu brechen, so daß sein Glanz geheimnisvoll einmal hier, einmal dort aufleuchtet? Oder wer hätte den zarten durchsichtigen Schleier so wundervoll malen können? Das sind Feinheiten, die kein Schüler nachahmen kann, Qualitäten höchster Art, die auf die Hand des Meisters selber hinweisen.

Noch greifbarer und auch in der Photographie jedermann erkennbar sind die Grünewaldschen Eigentümlichkeiten der Form und der Komposition. Die linke Hand der Madonna mit ihrer ausdrucksvollen Silhouette und den zierlich abgespreizten beiden letzten Fingern kehrt fast genau so zweimal auf dem Engelkonzert des Isenheimer Altars wieder (vgl. die Abbildung S. 50). Das Eindrücken ihrer rechten Hand in das Fleisch des Kindes, die gespreizte und krampfhafte Fingerstellung des Jesusknaben, die wulstigen scheinbar zufälligen Falten besonders des an der Seite herabhängenden Mantelstücks, vor allen Dingen aber die stilvolle und doch so naturwahre Zeichnung der Blumen, Blätter und Gräser der Landschaft, alles das ist so echt grünewaldisch, daß ein Kenner des Isenheimer Altars keinen Augenblick über den Urheber des Bildes in Zweifel sein kann. Der Feigenbaum, der in Colmar links von der Madonna sichtbar wird, befindet sich auch hier, wenn schon kleiner, an derselben Stelle. Die Rosen, die sich dort rechts von Maria befinden, sind auch hier an derselben Stelle angebracht. Und die Zeichnung der Blumen und Blätter ist genau dieselbe. Bei einigen Blumen kann man über die Bestimmung schwanken. Botanische Genauigkeit lag einem Grünewald fern. Ihm kam es mehr darauf an, den Gefühlsgehalt aus den Dingen herauszuholen. Es genügte ihm vollkommen, durch reiche und üppige Schilderung des Pflanzenlebens dem Beschauer das Gefühl des Wachsens, Blühens und Duftens mitgeteilt zu haben. (Siehe die dritte Tafel.)

Auch die bekannte Freude Grünewalds am Stilleben, an Töpfen, Schüsseln, knorrigen Stämmen, Stangen, Pfählen usw. vermissen wir in unserem Bilde nicht. Die etwas formlose Wiedergabe der Gebäude im Hintergrunde, die nicht recht überzeugend verkürzt sind, stimmt ganz mit dem Hintergrunde der Madonna des Isenheimer Altars überein. Selbst die flüchtige visionäre Behandlung der Glorie am Himmel mit ihren gelblichen und rötlichen Farben hat in mehreren der Colmarer Bilder ihre Analogien.

Je mehr man sich in das Bild vertieft, um so mehr gewinnt man die Überzeugung, daß es nicht nur ein echter Grünewald, sondern auch ein sehr guter Grünewald ist, vielleicht der beste nach dem Isenheimer Altar. Der ganze poetische Zauber der alten Rosenhag-Madonnen liegt darüber ausgegossen. Das ist die natürliche Fortsetzung der Kunst Schongauers, mag nun Grünewald ein Schüler von ihm gewesen sein oder nicht. Das ist echte deutsche Kunst, an die nur ganz wenige Italiener heranreichen.

Die Stuppacher Madonna ergänzt das Bild, das wir uns bisher von Grünewald gemacht haben, nach der Seite des Lieblichen und Zarten. Es ist bezeichnend für den Realisten Grünewald, daß ihm auch dieses Register zur Verfügung steht. Der rücksichtslose Schilderer gräßlicher körperlicher Leiden weiß auch der Anmut und Schönheit der göttlichen Mutter, der frischen Naivität des Kindes gerecht zu werden. Brutal, wo der Inhalt Brutalität erfordert, zart und lieblich, wo der Gegenstand Zartheit und Lieblichkeit verlangt (vgl. die zweite Tafel).

Ja, dieses Streben nach Lieblichkeit gibt dem Bilde sogar einen Stich ins Weichliche und Leere. Das regelmäßige Oval des Madonnengesichtes ist vielleicht der einzige Zug in dem Bilde, der nicht recht zu der scharf charakterisierenden Art stimmt, die wir sonst bei Grünewald zu finden gewohnt sind. Aber gerade dies ist für uns besonders wichtig, weil es uns einen Anhalt für die Frage nach der Entstehungszeit des Gemäldes bietet. Beweist schon ein flüchtiger Vergleich mit der um 1514 entstandenen Isenheimer Madonna, daß unser Bild aus beträchtlich späterer Zeit stammt, so weist uns der Madonnenkopf noch in eine ganz bestimmte Richtung. Ich glaube nicht, daß ein damaliger deutscher Künstler ihn hätte malen können, ohne in Italien



MATTHIAS GRÜNEWALD

ROSEN UND LILIEN

DETAIL AUS DEM ALTARGEMÄLDE IN STUPPACH

LICHTDRUCK



gewesen zu sein. Ja, ich möchte sogar behaupten, daß der Maler raffaelische Madonnen gesehen haben müsse. Eine gewisse Kenntnis südlicher Natur kann ja auch aus der dargestellten Vegetation, besonders den Feigen und Granaten, geschlossen werden.

Nun ist ja bekannt, daß neuerdings von mehreren Seiten eine italienische Reise Grünewalds vermutet worden ist. Rieffel schloß aus der Art, wie der plastische Schmuck an der Hintergrundsarchitektur auf dem von Bayersdorfer entdeckten Maria-Schnee-Bilde in Freiburg i. Br. angebracht ist, daß dem Künstler römische Bauwerke bekannt gewesen sein müßten. Er wies dabei auf das nicht erhaltene Bild eines schmerzvoll emporblickenden Johannes hin, das Sandrart in Rom entdeckt haben wollte, wo es fälschlich Dürern zugeschrieben wurde [1]). Und Bock hat in diesem Zusammenhang daran erinnert, daß der Gönner Grünewalds, Kardinal Albrecht von Brandenburg, seit 1521 Kardinalpriester von San Pietro in Vincoli in Rom war, und daß sich gerade in dieser Kirche ein dem Dürer zugeschriebenes Bild der Pieta befand, zu dem möglicherweise der von Sandrart erwähnte aufwärtsblickende Johannes gehört hat [2]).

Mögen diese Kombinationen auch nicht ganz zwingend sein, jedenfalls war einem Maler, der in den Diensten des Kardinals Albrecht stand, der Weg nach Rom geebnet. Und wenn wir Grünewald um die Mitte der 20er Jahre des Jahrhunderts aus den Augen verlieren, erst 1529 wieder ein Lebenszeichen von ihm erhalten, so werden wir die Vermutung, daß er etwa 1525/26 in Rom gewesen sei, wenigstens nicht schlechthin von der Hand weisen dürfen. Von einem durchgreifenden Einfluß der italienischen Kunst auf die seinige kann natürlich keine Rede sein.

Wie kommt es nun, daß das Bild trotz seines im ganzen sehr ausgesprochenen Stiles bisher nicht als Grünewald erkannt worden ist? Das erklärt sich wohl in erster Linie daraus, daß die meisten Fachgenossen es überhaupt nicht gesehen haben. Stuppach liegt eben nicht an der Heerstraße. Wer nach Mergentheim geht, glaubt schon ein übriges getan zu haben. Und wer kann die paar entlegenen Erwähnungen in der Literatur kennen! Wenn es aber doch jemand gesehen haben sollte, so ist er gewiß durch den schlechten Firnis, der es lange Zeit fast unkenntlich machte, irre geführt worden. Ich selbst hatte das Glück, der erste Kunsthistoriker zu sein, welcher das Bild nach der im April d. J. stattgefundenen Restauration zu Gesicht bekam. Da hätte schon eine gewisse Geschicklichkeit dazu gehört, es nicht zu entdecken. Übrigens scheint auch in Stuppach selbst die oben (S. 45) erwähnte Dorftradition neuerdings festere Gestalt angenommen zu haben. Wenigstens hatte der Restaurator des Bildes kürzlich Photographien danach (schlechte) an einige Museen (nicht die Stuttgarter Galerie) geschickt, mit der Frage, ob das Bild wohl ein Grünewald sein könne. Er hatte aber ausweichende oder verneinende Antworten bekommen.

Besonders wichtig war mir, von ihm Näheres über den früheren Zustand des Bildes zu erfahren. Er versicherte mir, er habe es mit größter Vorsicht restauriert, nur den Schmutz entfernt, ein paar Blasen niedergelegt, einige ausgesprungene Farbstücke an weniger wichtigen Stellen, wie den Bäumen, der Luft und dem Erdboden, ergänzt. Dem kann ich auf Grund eigener Prüfung hinzufügen, daß der untere Teil des Himmels mit dem Regenbogen im Anschluß an ein paar ergänzte Farbstücke übermalt ist. Doch stammt diese Übermalung, wie mir versichert wurde, von einem der früheren Restauratoren her. Glücklicherweise sind keine wichtigeren Teile des

[1]) Fr. Rieffel, Zeitschr. f. bild. Kunst, Neue Folge, XIII S. 205.

[2]) Fr. Bock, Die Werke des Matthias Grünewald, Straßburg 1904, S. 121. Derselbe, Matthias Grünewald, Sonderabdruck aus Walhalla, 3. Bd., 1907, S. 216.

Bildes von der Übermalung betroffen worden, insbesondere ist das Gesicht der Madonna so gut wie intakt geblieben. Die Gemeinde kann von Glück sagen. Es hätte auch schlimmer kommen können.

Ob das Bild noch genau seine ursprüngliche Größe hat, kann ich nicht sagen. Es ist jetzt 1,86 m hoch und 1,50 (nicht 1,60) m breit. Die 23 mm (nicht 30 mm) dicken tannenen Bretter, die auf der Rückseite nicht einmal einen Rost erhalten haben, sondern nur durch zwei alte Querleisten zusammengehalten werden, können unten wohl etwas, aber schwerlich viel beschnitten sein. Das Holz ist gut erhalten. Der Kreidegrund, der den Farben als Unterlage dient, ist auf Leinewand aufgetragen [1]).

II. GESCHICHTE DES BILDES

Wie kommt ein so wertvolles Gemälde in das kleine Dörfchen Stuppach, das nur 361 Einwohner zählt und zu Anfang des XVI. Jahrhunderts sicher nicht größer, eher sogar kleiner als jetzt war? Stuppach gehörte damals als Filial zu dem benachbarten Wachbach und hatte nur eine kleine Kapelle, in der nicht einmal regelmäßiger Gottesdienst gehalten wurde. Daß ein so angesehener und gewiß auch nicht billiger Maler wie Grünewald das Bild für diese Kapelle gemalt haben sollte, ist von vornherein ausgeschlossen.

Das Rätsel löst sich, wenn man hört, daß Stuppach unter dem Patronat des Deutschordens stand, dessen Sitz damals bekanntlich in dem benachbarten Mergentheim war. Die Annahme, daß das Bild von dort aus dem Besitz des Ordens nach Stuppach gekommen sei, hat gewiß viel Wahrscheinliches.

Die in archaistischer Gotik errichtete Pfarrkirche, in der sich das Bild jetzt befindet, wurde beinahe 100 Jahre nach seiner Entstehung, nämlich im Jahre 1607, von dem Statthalter des damaligen Deutschmeisters Erzherzog Maximilian von Österreich, Freiherrn Marquard von Eck, erbaut. Die Weihinschrift ist im Innern der Kirche, an der Nordwand, angebracht und lautet: »Año dm̄. 1607 hatt der hochwurdig und wolgeborne her her Marquard freyher zu Egg und hungerßbach. Teutsch ordens Ritter landcomenthur der Balleu Ostereich wie auch des hoch: und Teutschmeistertums Bestettigter Statthalter zu Mergentheim difs Gottshauß zu Ehren der H. H. Jungfraw Mariae Mutter Gotts S. Archāgeli Michaelis S. Georgi S. Elisabetae von Neuen aufferbauen lasen.« Die Fundationsurkunde, die sich noch (im Kgl. Filialarchiv zu Ludwigsburg) erhalten hat, führt aus, daß der Bau zur Abwehr der lutherischen Ketzerei (die in Wachbach bedenklich um sich gegriffen hatte) und wegen der Zerstörung so vieler Kirchen durch »die verderblichen Kriegsläuf« gebaut sei, woraus man gewiß schließen darf, daß die vorher an dieser Stelle gestandene Kapelle sehr baufällig und nicht besonders reich ausgestattet war [2]). Das Bild ist also weder für diese noch für die jetzt bestehende Kirche gemalt worden. Der nächstliegende Gedanke ist vielmehr der, daß es im Jahre 1607 bei der Erbauung der Stuppacher Kirche von Mergentheim dorthin

[1]) Die Bitte der Inspektion der Stuttgarter Gemäldegalerie, das Bild auf einige Wochen leihweise in Stuttgart ausstellen zu dürfen, ist von der Gemeinde leider abgelehnt worden. Infolgedessen konnten nur die vorliegenden Aufnahmen gemacht werden, die der Schönheit des Bildes nicht gerecht werden.

[2]) Filialarchiv in Ludwigsburg S. 3 L. 194 Nr. 12: »Unzählbare Gotteshäuser sind aus Verhängnis und verborgenem Urteil der göttlichen Majestät durch schändliche Ketzereien . . . und verderbliche Kriegsläuf zum Teil gar abgebrannt, zerrissen und in Grund verderbt, teils aber an notwendigen Ornaten, Ministerien und Gütern dermaßen spoliert, beraubt, auch prophaniert und entehrt, daß . . . .

gebracht worden sei. Auch das ist aber nicht der Fall. Weder in der Fundationsurkunde noch in den Ordensakten des XVII. Jahrhunderts, die sich auf Stuppach beziehen, ist von dem Bilde die Rede. Und wir haben überdies eine Nachricht, nach welcher die Überbringung etwa 200 Jahre später stattgefunden hat.

In der Pfarrchronik von Stuppach steht, wie mir Herr Pfarrer Walz daselbst mitteilt, folgende Notiz: »Durch Pfarrer Balthasar Blumhofer erhielt die hiesige Pfarrkirche das schöne Muttergottesbild auf dem hohen Altar, welches ein Gemälde von Rubens sein soll, und *das er von der Schloßkirche zu Mergentheim hierher zu bringen wußte durch gute Freunde.*« Diese Worte sind von dem Pfarrer Mayer zwischen 1823 und 1828 niedergeschrieben worden.

Schönhuth, der das Bild, wie gesagt, 1844 zum erstenmal erwähnt (s. oben S. 44), gibt fälschlich als Datum der Übertragung das Jahr 1824 an. Herr Pfarrer Walz schreibt mir aber, daß Blumhofer in Stuppach zwischen 1807 und 1813 Pfarrer gewesen sei. Ist das richtig, so kann die Übertragung nur im Jahre 1809/10 stattgefunden haben, wo nach der Einverleibung des Ordensgebietes in das Königreich Württemberg und der blutigen Niederschlagung des durch die ungeschickte Rekrutenaushebung verschuldeten Aufstandes eine, wie es scheint, ziemlich radikale Plünderung der öffentlichen Gebäude Mergentheims stattfand. Es lag damals die Möglichkeit vor, daß bei der Auseinandersetzung der Rheinbundstaaten dieses Gebiet an Baden fallen könne. Deshalb beeilten sich die Württemberger, alles an Kunstwerken, was nicht niet- und nagelfest war, in Sicherheit zu bringen und nach Stuttgart zu schaffen. Bei dieser Gelegenheit wurde besonders das Schloß und die Schloßkirche in rücksichtsloser Weise ausgeleert. Unter den weggeschleppten Kunstwerken werden auch »Altarblätter« genannt[1]). Wenn es sich nun auch bei unserem Bilde nicht um eine Verbringung nach Stuttgart handelte, so war doch diese gründliche Razzia ohne Zweifel die beste Gelegenheit für den Stuppacher Pfarrer, das Bild für seine Kirche in Sicherheit zu bringen.

Eine weitere Angabe der Pfarrchronik besagt, daß die Madonna 1854 für mehr als 100 fl. restauriert worden sei (s. oben S. 45 Anm. 1). Da sie schon in Schönhuths Zeit stark übermalt war und auch 1850, 1881 und 1907 restauriert worden ist, hat sie bis jetzt mindestens fünf Restaurationen erlebt. Man kann sich wundern, daß überhaupt noch etwas von ihr vorhanden ist.

Wir haben keinen Grund, an der so positiv auftretenden Nachricht von der Mergentheimer Herkunft des Bildes zu zweifeln. Jedenfalls dürfte sie schon aus allgemeinen Gründen den Vorzug vor einer ebenfalls von Schönhuth verzeichneten mündlichen Tradition verdienen, wonach sich das Bild früher in Edelfingen im Besitz einer armen alten Frau befunden hätte, dann von einem Maler aus Künzelsau namens Erhart um einen Spottpreis dieser abgekauft, gereinigt und sehr teuer an die Kirche von Stuppach wiederverkauft worden wäre. Woher hätte die Gemeinde wohl das Geld nehmen sollen, um ein so teures Bild zu bezahlen?

Wenn die Stuppacher Madonna nun wirklich aus der Mergentheimer Schloßkirche stammt, so kann sie nach Inhalt und Größe nur ihr *Hochaltarbild* gewesen sein.

[1]) Vgl. die anonyme Schrift (v. Kleudgens): Die Württemberger in Mergentheim, geschrieben von einem Augenzeugen im Jahre 1810, gedruckt 1818, S. 57ff., und Dr. Alfons Hoppe, Die Besitznahme Mergentheims durch die Krone Württemberg im Jahre 1809 (Troppau 1888), S. 84, ferner die in den dreißiger Jahren des vorigen Jahrhunderts niedergeschriebenen handschriftlichen Chroniken von Mergentheim von Dr. Chr. Fr. Bauer und Archivar Breitenbach in der öffentlichen Landesbibliothek (Cod. hist. F. 692. F. 689) und dem K. Haus- und Staatsarchiv zu Stuttgart.

Da Maria die Patronin des Ritterordens war, waren die Hochaltäre der Ordenskirchen immer Marienaltäre.

Daß aber das Gemälde 1809/10 ohne weiteres von dort entfernt werden konnte, erklärt sich sehr einfach daraus, daß es schon längst nicht mehr auf dem Hochaltar der Kirche stand. Denn die Barockkirche, die sich jetzt hier befindet und auch 1809 schon befand, ist erst 1730 bis 1735 nach Plänen des kurfürstlich kölnischen und bayerischen Architekten Cuvillier in München von dem Mergentheimer Baumeister Joseph Roth und dem Werkmeister Ferdinand Kirchmayer errichtet worden[1]. Die Bilder für ihre drei Altäre wurden (von einem Maler Filippo Scarlatti?) in Rom für 4 000 fl. gemalt und 1736 über München nach Mergentheim geschickt. Sie hatten beträchtlich größere Dimensionen als unsere Madonna, und es ist selbstverständlich, daß diese damals nicht wieder in den großen barocken Hauptaltar eingefügt werden konnte. Sie ist also spätestens bei dieser Gelegenheit, vielleicht schon früher, beiseite gestellt oder an anderer Stelle im Schlosse verwendet worden.

Unsere Madonna war also das Altarbild der *älteren* Mergentheimer Schloßkirche, die vor dem Neubau des Jahres 1730 an derselben Stelle stand. Von ihr wissen wir zwei Dinge mit Sicherheit, nämlich, daß sie damals baufällig war[2]) und nicht dieselbe Größe hatte wie der jetzige Barockbau, zu dessen Errichtung der Schloßgraben zum Teil ausgefüllt und die Krypta, in der die Deutschmeister bestattet waren, etwas nach Osten verlegt werden mußte.

Leider sind die sonstigen Nachrichten über diese ältere Kirche sehr dürftig[3]. Die erste Schloßkapelle soll nach einer Notiz des Kanzlers Spieß zusammen mit dem Schlosse im Jahre 1255 gebaut worden sein. Es ist möglich, daß diese in Grünewalds Zeit noch stand. Doch war sie sicher nicht mit derjenigen identisch, die 1730 dem Neubau weichen mußte. Denn das Schloß hatte schon im Jahre 1552 bei seiner Einnahme im Schmalkaldischen Kriege sehr gelitten, und war von 1572 an durch den markgräflich brandenburgischen Baumeister Blaesius Berwart aus Ansbach, Bürger zu Stuttgart, zum großen Teil erneuert worden. Wir besitzen Rechnungen, aus denen hervorgeht, daß die alte Schloßkapelle 1581 bis 1586 umgebaut worden ist oder wenigstens eine weitgehende Restauration erfahren hat. Zuerst wurde der ganze obere Teil des Turmes abgetragen, das Glockenhaus erneuert und die alte welsche Haube durch eine neue ersetzt. Dann wurden 1582 »gehauene Platten außerhalb des Chors bei dem Predigtstuhl hinauf bis zur Kirchtüren« gelegt. Zuletzt wurde 1586 eine neue Kanzel, ein neuer Choraltar und eine neue Orgel ausgeführt. Erst am 20. November 1607 wurde der Altar zu Ehren der seligsten Jungfrau von Eucharius Sang, Weihbischof aus Würzburg, konsekriert.[4])

[1]) Die Bauakten, die sich im K. Filialarchiv zu Ludwigsburg befinden, aber noch nicht wissenschaftlich verarbeitet sind, enthalten genaue Nachrichten über die erfindenden Architekten und die ausführenden Steinmetzen und sonstigen Bauhandwerker.

[2]) Am 8. Juli 1730 befiehlt der Deutschmeister Franz Ludwig, die alte »ziemlich ruinierte« Hofkirche abzubrechen. 1736 ist von der »alten unförmlichen und teils dem Zerfall angedroheten« Kirche die Rede.

[3]) Vgl. Bauer, Mergentheimer Miszellen, Württ. Franken III (Heft 1) 1853, S. 30ff., Schönhuth, Die Kirchen und Kapellen zu Mergentheim, ebendort III, H. 2 1854 S. 116ff. IV (H. 1) 1856 S. 77. Bauer, ebendort IV (2), 1857, S. 275, 287. Aus einem Anniversarienbuch der Deutschhauskapelle in Mergentheim, Württ. Franken I, 1848 (2).

[4]) Vgl. K. Zimmerle im Archiv f. christl. Kunst IV, 1886 S. 36.

Im Jahre 1607 ließ der Deutschmeister Erzherzog Maximilian, derselbe, unter dem die Stuppacher Kirche gebaut wurde, »uff der Altane eine neue Schloßkapelle neben seinem Zimmer oder Schlafkammer zur Anstellung eines besonderen Priesters zu Lesung stiller Messe an gewissen Festen und allen Marienfesten« erbauen. Diese sogenannte maximilianische Kapelle war der Mutter Gottes, St. Georg und St. Elisabeth geweiht. Ihr Altar wurde am 18. November 1607 von demselben Weihbischof konsekriert. Sie bestand noch, als Balthasar Neumann aus Würzburg 1727 über den Umbau des kurfürstlichen Wohnflügels eine Denkschrift überreichte. Es ist nicht unmöglich, daß sich das Bild eine Zeitlang in ihr befunden hat. Leider sind Bauakten gerade aus der Zeit, aus der das Bild stammt, nicht erhalten, und auch in den 1543 einsetzenden und durch das ganze XVI., XVII. und teilweise auch XVIII. Jahrhundert laufenden Baurechnungen sowie in den Inventaren des Deutschordensschatzes zu Ludwigsburg ist, wie ich bestimmt versichern kann, niemals von dem Bilde die Rede. Selbst in einem Verzeichnis der Altarausstattung der Schloßkapelle von etwa 1650, das mit größter Genauigkeit alle Altargeräte, Bücher, Meßgewänder, Statuetten usw. aufzählt, ist gerade das Altarbild nicht erwähnt!

Ältere Inventare des Deutschordensbesitzes müssen sich übrigens in dem Zentralarchiv des deutschen Ritterordens in Wien befinden. Außerdem liegt eine umfangreiche Korrespondenz des ersten Hoch- und Deutschmeisters Walter von Cronberg im K. Reichsarchiv in München. Beide Archive habe ich bisher nicht durcharbeiten können. Das Wiener Archiv soll, wie ich höre, nichts Einschlägiges enthalten.

Angesichts dieser mannigfachen Schicksale der Lokalität und des völligen Schweigens der Akten gerade über unser Bild scheint es aussichtslos, seine Geschichte genauer zu verfolgen. Nur das eine ist sicher, daß der Kirchenbau rechts im Hintergrunde der Darstellung nicht die Mergentheimer Schloßkapelle sein kann. Denn diese hatte schon ihrer bescheidenen Größe und ihrer eingeschlossenen Lage wegen weder ein zweischiffiges Querschiff noch eine Freitreppe vor demselben. Wenn wir also daran festhalten wollten, daß das Bild für die auf ihm dargestellte Kirche gemalt worden sei, so müßten wir zugleich annehmen, daß irgendwann, vielleicht bei Gelegenheit des Neubaus von 1582, eine Übertragung desselben von dort, d. h. von Straßburg oder Aschaffenburg nach Mergentheim, stattgefunden habe. Darüber fehlt es uns aber an jeder Nachricht, obwohl die Akten, die sich auf die Neubauten im Schlosse nach 1572 beziehen, sehr vollständig erhalten sind. Auch ist nicht recht einzusehen, warum der Orden ein solches Bild nicht hätte unmittelbar beim Maler bestellen sollen, da er doch sehr gut in der Lage war, es selbst zu bezahlen.

H. A. Schmid hat, wie er mir schreibt, vorübergehend daran gedacht, ob unser Bild nicht das verloren gegangene Mittelbild des 1519 von Kardinal Albrecht von Brandenburg gestifteten Flügelaltars der Maria-Schnee-Kapelle in der Aschaffenburger Stiftskirche sein könne. Allein er hat schon selbst bemerkt, daß die Maße dazu nicht recht stimmen. Nach der Rekonstruktion in seinem Grünewaldwerk, Tafel 29a, beträgt die Höhe jenes Mittelbildes 191 cm, die Breite 205,5 cm, während unsere Tafel 186 cm hoch und 150 cm breit ist. Und wenn man über diese Schwierigkeiten auch mit dem Hinweis auf die Verstümmelung des Bildes (s. oben S. 45 Anm. 1) hinwegkommen könnte, so setzt doch schon die Anbetung der Könige auf dem Freiburger Flügel eine Madonna mit Kind als Gegenstück voraus, so daß es ganz undenkbar ist, daß außerdem noch das Mittelbild eine Madonna dargestellt haben sollte.

Es wird also methodisch richtiger sein, bei einem aus der Mergentheimer Schloßkirche stammenden Bilde des XVI. Jahrhunderts anzunehmen, daß es *auch für diese*

Kirche, d. h. also im Auftrag des Deutschordens, gemalt worden sei. Für die Frage seines Bestellers und seiner Entstehungszeit sind wir leider ganz auf Kombinationen angewiesen.

Ehe wir zu diesen übergehen, müssen wir die Frage aufwerfen, ob unsere Madonna das ganze Altarwerk darstellte. Ich glaube, man kann das mit Bestimmtheit verneinen. Die typische Form des Altaraufsatzes war damals noch der Flügelaltar, und wir wissen überdies, daß sowohl in der jetzt noch stehenden Mergentheimer Schloßkirche als auch in der Stuppacher Pfarrkirche (und der oben S. 57 erwähnten Hauskapelle) außer Maria auch noch die beiden Lieblingsheiligen des Ordens, St. Georg und St. Elisabeth, verehrt wurden [1]). In dem erwähnten Ausstattungsinventar figurieren auch »drei mössingine Bilder, auf Ebenholz gesetzter Fueß, als S. Maria, Elisabeth und Georgius«. Diese beiden Heiligen waren neben Maria die vornehmsten Patrone des Ordens. In ihnen verkörperte sich seine charitative und militärische Tätigkeit. Es ist mir deshalb sehr wahrscheinlich, daß zu unserer Madonna ursprünglich noch zwei Flügel gehörten, auf denen St. Georg und Elisabeth dargestellt waren. Sie haben sich nicht erhalten, es sind überhaupt keine Bilder dieser Heiligen von Grünewald bekannt. Doch könnte dieser Hinweis vielleicht einmal zu ihrer Entdeckung führen.

Für die Frage nach der Entstehungszeit des Bildes ist es wichtig, daß wir hier offenbar einen reifen und späten Grünewald vor uns haben. Wann der Meister gestorben ist, wissen wir bekanntlich nicht genau. Sein mit Kohle gezeichnetes Selbstporträt in Erlangen trägt das Datum 1529. Allerdings ist die Jahreszahl mit der Feder übergangen, aber an ihrer Stelle stand wohl schon vorher dieselbe Zahl mit dem Stift geschrieben. Grünewald muß also damals noch gelebt haben. Andererseits ist es zweifellos, daß er im Jahre 1531 schon tot war. Denn Melanchthon nennt ihn in seiner damals geschriebenen Rhetorik als Vertreter des »mittleren Genres« und sagt dabei: »Mathias quasi mediocritatem *servabat*«.

Das Bild ist also sicher vor 1531 entstanden; wie lange vorher, läßt sich vorläufig nicht sagen. Ist es aber von dem Orden bestellt worden, so kann man aus der Geschichte des letzteren schließen, daß das früheste mögliche Datum für seine Entstehung das Jahr 1527 ist. Dieses war nämlich das erste Regierungsjahr Walters von Cronberg, des ersten Ordensoberhauptes, das die Würde des Deutsch- und Hochmeisters in seiner Hand vereinigte [2]). An den Namen dieses Mannes knüpft sich der Aufschwung des Ordens nach langem moralischen und finanziellen Verfall. Er stammte aus einer alten rheinischen Adelsfamilie, die ihren Sitz auf dem Schloß Cronberg am Taunus hatte. Im Jahre 1502 war er in den Orden aufgenommen und zum »Überreiter« in Mergentheim ernannt worden. 1506 wurde er Hauskommentur der Frankfurter Kommende und gegen 1520 Ratsgebietiger der Ballei Franken.

Im Jahre 1525 bemächtigten sich die aufrührerischen Bauern auch Mergentheims und plünderten mit Unterstützung der gegen die Ritter aufgebrachten Untertanen des Ordens das Schloß in vandalischer Weise. Gleichzeitig erlitt der Orden einen schweren Verlust durch den Abfall des Markgrafen Albrecht von Brandenburg, der damals aus dem Orden austrat und Preußen als weltliches Herzogtum von der Krone

[1]) Vgl. die Glockeninschriften, die Fundationsurkunde und die Weihinschrift der Stuppacher Kirche. Beschreibung des Oberamts Mergentheim S. 341 und 740.

[2]) Joh. Casp. Venator, Historischer Bericht vom marianisch-teutschen Ritterorden 1680, S. 252 ff. Ottm. Schönhuth, Chronik von Mergentheim, Jahreshefte des Vereins für Württ. Franken 1857, S. 60 ff. Walter von Cronberg, ebendort 1860. Joh. Voigt, Geschichte des deutschen Ordens I, S. 1 ff.

Polen zu Lehen nahm. Diese Wirren und die Mühen des Alters veranlaßten den damaligen Deutschmeister Dietrich von Cleen, freiwillig auf seine Würde zu verzichten. Am 16. Dezember 1526 wurde auf dem in Mergentheim abgehaltenen Ordenskapitel seinem Antrage gemäß einstimmig Walter von Cronberg zum Meister des deutschen Ordens erwählt. Am 30. April 1527 ließ er sich von seinen Untertanen in Mergentheim huldigen, und am 6. Dezember 1527 wurde er von Kaiser Karl V. in seiner neuen Würde bestätigt.

Walter von Cronberg hat bis zu seinem Tode 1543 die Interessen des Ordens mit großem Eifer wahrgenommen. Er hat fast alle in seine Regierungszeit fallenden Reichstage (Speyer 1529, Augsburg 1530, Regensburg 1532 und 1541, Speyer und Nürnberg 1542) persönlich besucht und ist auf würdige Repräsentation des Ordens bei diesen Gelegenheiten bedacht gewesen. Seine Regierung zeichnet sich durch wichtige Reformen im Innern, Herstellung der Zucht und Ordnung unter den Rittern und gründliche finanzielle Sanierung des Ordens aus. Für Mergentheim war sie insofern epochemachend, als diese Stadt unter ihm zur Residenz des Ordens gemacht wurde, was natürlich auch einen Aufschwung des künstlerischen Lebens zur Folge hatte.

Zum Zweck angemessener Repräsentation wurde dem neuen Hoch- und Deutschmeister in einem Gespräch mit den Landkommenturen der Ballei Franken am 21. Dezember 1526 das Haus Mergentheim, d. h. das dortige Ordensschloß mit seiner Nutzung und Zugehörde, auf 8 Jahre überlassen. Außerdem bewilligte man ihm einen jährlichen Beitrag zu seiner Subsistenz im Betrage von 600 fl. rheinisch, zunächst auf 12 Jahre, aber mit dem Versprechen, wenn er die überleben sollte, weiter zu sorgen [1]).

Als Grund für die Bewilligung dieser »Zivilliste« wird »das Unvermögen, die Armut und das Verderben« des Meisteramts genannt, »so demselben durch den jüngst verloffenen preußischen Krieg, verruchten peurischen Aufruhr und andere Unfäll, wie sich die allenthalben zugetragen, begegnet, wodurch mit viel Pensionen Zins, Gült und Beschwerden gewachsen«. Das heißt also mit anderen Worten: Der Orden war vor dem Regierungsantritt Walters von Cronberg schwer verschuldet und konnte erst jetzt, infolge dieser Bewilligung, einigermaßen aufatmen.

Die erste erfreuliche Folge dieses Aufschwungs war der Wiederaufbau oder die Wiedereinrichtung des von den Bauern zerstörten Schlosses. Der von diesen angerichtete Schaden muß sehr beträchtlich gewesen sein. Schon Walters Vorgänger hatte geklagt, seine Schlösser seien von den Bauern so »zerrissen und verderbt« worden, daß er sie nicht mehr bewohnen könne. Und Walter selbst kündigte 1528 Kaiser Karl V. die Entsendung von 100 Mann gegen die Türken mit der Bemerkung an, daß er sie schicke, obwohl in seinem Lande infolge der Kriege »nichts als lauter Brandstützen und Ruinen« vorhanden seien.

Wie überall, so hatten die Bauern auch in den Kirchen Mergentheims den katholischen Gottesdienst abgeschafft. Bei ihrer bekannten bilderstürmerischen Gesinnung liegt die Annahme nahe, daß sie bei dieser Gelegenheit auch die ganze Ausstattung der Schloßkapelle vernichteten [2]). Wenn sich also schon damals ein Altargemälde in

[1]) Vgl. Württ. Franken 1857 S. 284, 1860 S. 330, 1866 S. 216 und einen aus dem XVIII. Jahrhundert stammenden Sammelband mit Abschriften von älteren Urkunden zur Geschichte Walter von Cronbergs im K. Filialarchiv zu Ludwigsburg.

[2]) Vgl. Voigt, a. a. O. S. 12. Oechsle, Beträge zur Geschichte des Bauernkrieges 1830, S. 138 f. Schönhuth, Chronik von Mergentheim, Jahreshefte für das Württ. Franken 1857, S. 45 und 48. Oberamtsbeschreibung S. 368.

dieser befand, so darf man vermuten, daß es bei der Plünderung des Jahres 1525 zugrunde gegangen ist. Daß übrigens Walters Vorgänger, Dietrich von Cleen, besondere Mittel zur Ausstattung des Schlosses verwendet haben sollte, ist bei den Wirren, die gerade unter seiner Regierung den Orden heimsuchten, und der damaligen Verschuldung des letzteren ganz unwahrscheinlich.

Walter von Cronberg dagegen war, wie gesagt, der erste Hoch- und Deutschmeister, der infolge der erwähnten Bewilligung wieder größere Mittel in die Hand bekam. Von ihm wissen wir auch, daß er sich als Kunstmäzen betätigt hat. Unter den Schatzkleinodien des Deutschordens, die jetzt in Wien aufbewahrt werden, befinden sich zwei Kokosnußbecher, die 1536 in seinem Auftrage in Nürnberg angefertigt sind, sowie ein goldener Becher mit einer eingravierten Darstellung der Enthauptung Johannes des Täufers und den Porträts des Deutschmeisters und seiner drei Vorgänger in Medaillenform [1]). In Augsburg, wie es scheint, bestellte er noch bei Lebzeiten, 1538, sein bronzenes Grabdenkmal, das sich jetzt in der Dominikanerkirche von Mergentheim befindet, damals aber in der Schloßkapelle, in der er beigesetzt werden wollte, seinen Platz fand [2]). Gerade ihm lag es besonders nahe, für die neue Ausstattung der Kirche zu sorgen, in der er einst begraben zu werden wünschte.

Die Restauration des Schlosses fand in den Jahren 1527 und 1528 statt [3]). In diese Zeit dürfte nach allen Nachrichten, die wir von den äußeren Verhältnissen des Ordens haben, auch die Stiftung des Altarbildes fallen. Daß dafür ein auswärtiger Meister zugezogen wurde, hat nach der Analogie der übrigen von Walter gestifteten Kunstwerke nichts Auffallendes. An bedeutenden einheimischen Künstlern wird es in dem kleinen Landstädtchen damals noch ganz gefehlt haben.

Möglichkeiten, Grünewald kennen zu lernen, gab es gerade für Walter von Cronberg eine Menge. Vielleicht hatte er das Altarbild mit der Kreuzigung und Kreuztragung in dem benachbarten Tauberbischofsheim gesehen, dessen Verkauf an einen Kasseler Sammler, dann an die Karlsruher Kunsthalle, vor einigen Jahren so großes Aufsehen unter den Kunsthistorikern erregt hat. Vielleicht kannte er auch den Lieblingsmaler des Kardinals Albrecht von Brandenburg schon von seiner Frankfurter Zeit her. Denn Mainz und Frankfurt lagen nicht weit auseinander. Und gerade in den Jahren, wo Walter von Cronberg Hauskommentur der Frankfurter Kommende war, hat Grünewald für das Dominikanerkloster daselbst die beiden Heiligen Laurentius und Cyriacus gemalt, die sich jetzt im Städtischen Museum zu Frankfurt befinden. Übrigens hatte der Deutschorden in Mainz eine Kommende.

Zu Kardinal Albrecht von Brandenburg, dem Erzbischof von Mainz, hat Walter trotz dessen Verwandtschaft mit seinem politischen Gegner, dem Markgrafen Albrecht von Brandenburg, gute persönliche Beziehungen unterhalten. Der Kardinal unterstützte ihn, wenn auch vergeblich, beim Kaiser in seinen Bemühungen, Preußen wieder für den Orden zu gewinnen. Am 17. August 1528 bat er seinen »besonderen lieben Freund« Walter von Cronberg, ihm gegen den drohenden Einfall des Landgrafen Philipp von

[1]) Vgl. Kleinodien des deutschen Ritterordens, beschrieben und erläutert von Dr. B. Dudik, Wien 1865, S. 84 und 92. Württ. Franken VII (H. 1), 1865, S. 84 und 92.

[2]) Vgl. Bergau, Kunstchronik XII 1877, S. 441. Es wurde 1809 bei Gelegenheit der obenerwähnten Plünderung Mergentheims nach dem Schlosse Monrepos bei Ludwigsburg gebracht, wo es viele Jahre lang unter freiem Himmel aufgestellt war, bis es von König Wilhelm der Kunstschule in Stuttgart überwiesen, endlich 1855 nach Mergentheim zurückgebracht wurde.

[3]) Schönhuth, Chronik von Mergentheim, Württ. Franken 1857, S. 60.

Hessen bewaffnete Hilfe zu schicken. 1532 kehrte Albrecht auf Einladung Walters zweimal mit großem Gefolge in Mergentheim ein. Es wäre ganz gut möglich, daß er ihm seinen eigenen Lieblingsmaler empfohlen oder auf einige Zeit überlassen hätte.

Weiter kann man mit dem vorliegenden urkundlichen Material nicht kommen. Die Bauakten des Mergentheimer Schlosses setzen erst mit dem Jahre 1543 ein. Das Gemälde wird, wie gesagt, nirgends in ihnen erwähnt. Auch aus der bildlichen Darstellung selbst läßt sich keine bestimmte Beziehung zu Walter von Cronberg entnehmen. Die Bienenkörbe, in denen man noch am ersten eine persönliche Beziehung vermuten könnte, sind wohl nur ein Teil der Gartenausstattung, höchstens kann man bei ihnen an die Pflege der Bienenzucht in den Ländern des Deutschordens[1]) erinnern. Diese Beziehung dürfte wahrscheinlicher sein als die, wonach die Bienen links und die Kirche rechts das »Ora et labora« allegorisch zur Anschauung bringen sollen. Der Rosenkranz in der Schüssel und das Korallenarmband des Kindes, das vielleicht auch als ein solcher aufzufassen ist, erinnern an die Bedeutung, die der Rosenkranz im Leben der Ritter hatte. Nach dem Statutenbuche von 1442 mußte jeder Ordensritter täglich 114 Paternoster und Ave Maria beten. Daher spielen auch die Rosenkränze in dem Ordensschatz eine große Rolle. »Auch heute noch wird der Ordenskandidat, die Hand umwunden mit dem Rosenkranze, zum Ritter geschlagen und mit demselben Rosenkranze auch beerdigt«[2]).

[1]) Joh. Voigt, Geschichte Preußens III (1828), S. 542, Anm. 2.
[2]) Württ. Franken VII, 1865, S. 90f. Voigt, a. a. O. VI, S. 496.



NOTIZ

Im Londoner Kunsthandel wurden 1904 für das Kupferstichkabinett acht Deckfarbenmalereien auf Pergament erworben, Initialen, aus einer Handschrift ausgeschnitten. Die Buchstaben umschließen Felder mit Darstellungen, die so deutlich illustrieren, daß danach der Inhalt des verlorenen Manuskriptes bestimmt werden kann: es war ein Psalterium (Jahrbuch 1904, Amtl. Ber. LXXVII). Das hier abgebildete D zeigt einen Mann in zerlumptem Gewand, der auf der Maultrommel spielt. Er ist unverkennbar als Narr charakterisiert. Das D mit dem Narren stand zweifellos zu Beginn des 52. Psalmes: Dixit insipiens. Die acht Miniaturen sind von einem ferraresischen Meister am Ende des XV. Jahrhunderts gemalt worden. An der Hand der ausgiebigen Unterweisung über die Miniaturmalerei am Hofe der Este, die wir H. J. Hermann verdanken (Jahrb. d. Allerh. Kaiserhauses, Wien 1900, 117), ist es auch möglich, unsere Blätter einem bestimmten Meister zuzuschreiben. Es kann sich nur um die beiden Meister Jacopo Filippo d' Argenta und Fra Evangelista da Reggio handeln, deren gemeinschaftliches Hauptwerk, die Corali des Domes zu Ferrara, unter der Regierung Ercoles I. entstanden. Jacopo Filippo ist bis 1501, Fra Evangelista bis 1494 nachweisbar. Nach der von Hermann gegebenen Kennzeichnung ist Jacopo Filippo besonders stark von Cosimo Tura beeinflußt; er hat helles Kolorit, seine Falten sind eckig gebrochen und wirken äußerst plastisch. Diese Merkmale zeigen unsere Blätter wenigstens nicht in Superlativen. Fra Evangelista, der dem Mitarbeiter an den Corali offenbar sehr ähnlich ist, hat, wie es scheint, die gleichen Eigenschaften nur in milderer Form. Er ist nach urkundlichem Ausweis an den Corali hauptsächlich mit Initialen beteiligt. Die eine von Hermann abgebildete Initiale D mit einem knienden Heiligen aus einem Antiphonarium des Domes zu Ferrara (Fig. 65, S. 203) steht unsern Blättern so nahe, daß ich diese acht Miniaturen als Arbeiten des Fra Evangelista da Reggio ausgeben kann. J. S.



Abb. 1
Makam Ali, von Osten gesehen

MAKAM ALI AM EUPHRAT, EIN ISLAMISCHES BAUDENKMAL DES X. JAHRHUNDERTS

VON FRIEDRICH SARRE

I. BAUBESCHREIBUNG

Auf dem hohen rechten Uferrande des mittleren Euphrat, wenige Kilometer westlich von dem Orte Ana, liegen die Ruinen einer kleinen Moscheeanlage. Im Frühjahr 1898 berührten Professor Bruno Schulz und ich auf dem Wege von Bagdad nach Damaskus das Makam Ali genannte Denkmal, wo die Reste von farbigen Stuckdekorationen unser Interesse erregten und eine Aufnahme des Bauwerks veranlaßten. Die Wichtigkeit von Makam Ali für die Entwicklungsgeschichte der islamisch-mesopotamischen Kunst ist mir erst in jüngster Zeit zum Bewußtsein gekommen und veranlaßt mich, das Bauwerk im Zusammenhang mit andern, vor kurzem zum Vorschein gekommenen Denkmälern frühislamischer Zeit eingehender zu betrachten.

Die von Osten aus aufgenommene Ansicht der Ruine (Abb. 1) läßt die Art des aus Feldsteinen mit reichlicher Lehmbettung errichteten Mauerwerks erkennen. Neben einem quadratischen Kuppelbau (Abb. 2 B) zeigt der Grundriß die Reste eines mehrschiffigen Pfeilersaales (A), dessen südliche Umfassungsmauer in einem rechteckig vorspringenden Ausbau die Gebetsnische enthält (c). Die Zwischenmauern des Säulensaales

sind in Spitzbogen durchbrochen, die von gekuppelten Säulen oder Mauerpfeilern getragen werden. Von den den Saal bedeckenden Kuppeln haben sich nur zwei erhalten (a, b). Der Eingang lag der Gebetsnische gegenüber in der Nordwand; hier bildeten die quadratischen Kuppelräume, durch eine Längswand von dem übrigen Raume getrennt, eine Art von Vorhalle. Der Aufbau der einzelnen Räume des Säulensaales ist aus Abb. 3 ersichtlich. Der Ausgleich vom Quadrat zum Achteck geschieht hier durch kleine Spitzbogennischen, die blatt- oder muschelförmig gefaltet sind.

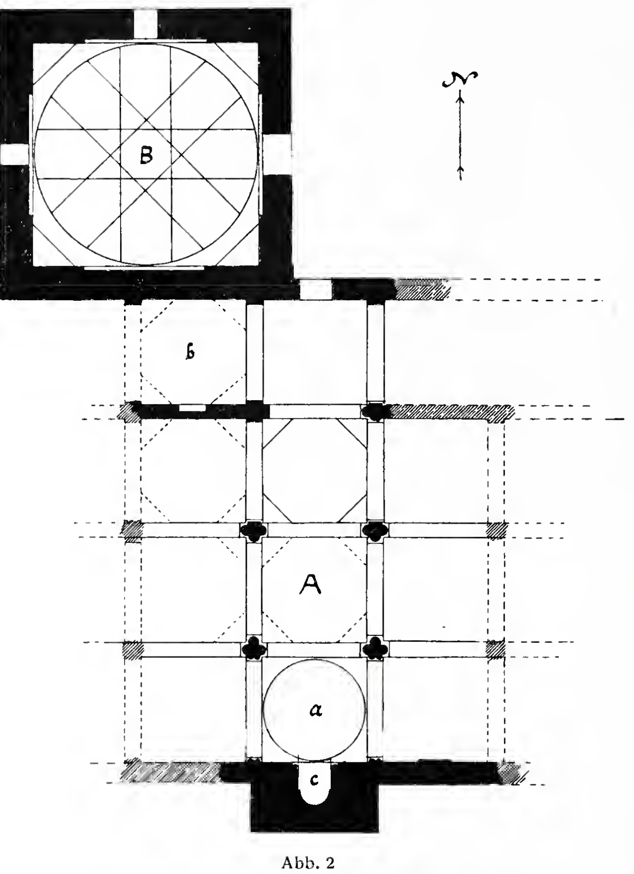


Abb. 2
Makam Ali, Grundriß
Aufgenommen von B. Schulz

In der außergewöhnlich tiefen Gebetsnische (c) haben sich nur wenige Reste des ornamentalen Schmuckes erhalten (Abb. 4); die Wölbung zeigt Spuren von Bemalung; darunter ziehen sich in den Stuck geschnittene Borten hin, unter denen ein Fries mit Dreipaßbogen und ornamentaler Zwickelfüllung bemerkenswert ist. Außen wird die Gebetsnische von zwei breiten, durch schmale Borten eingefaßten Schmuckflächen flankiert, auf hellblauem Grunde rot und grün bemalt. Durch schmale Stege sind hier geometrische Grundformen gebildet, Sterne und Vielecke, die an das spätere persische Stern- und Kreuzfliesenmuster erinnern. Angefüllt sind sie mit weichlappigen, rund und wellig kanturierten Zwei- und Dreiblättern, die an kurzen Stielen sitzen. Der ganze Charakter dieser Ornamentformen ist ein weicher, auch die Einteilungen der Oberfläche sehen mehr eingedrückt und getieft als geschnitten aus. In den Detailformen finden sich einige Besonderheiten. So zeigt die Füllung des mittleren Sternes im linken Randstreifen (Abb. 5c) ein baumartiges Gebilde, das sich in seinen Grundformen auch in andern Feldern findet: ein stabförmiger Mittelstamm, der in der Mitte eine kleine ringförmige Verdickung trägt, gabelt sich oben und unten in zweigförmige Schößlinge, die sich in fleischigen Blättern nach innen einrollen. Auch die schmalen einfassenden Randborten zeigen bei großer Feinheit der Linienführung einen weichen Charakter. In einer Wellenranke legen sich gegenständig zurückgerollt fünfteilige Blätter mit vier beerenförmigen kleineren Grundblättern und einem längeren lanzettförmigen Mittelblatt in leichter Wendung über die Grundranke; die Formen sind ganz flach ge-

bildet. Schließlich bleibt noch die Füllung der Zwickelflächen des Nischenbogens zu erwähnen, der auf zwei Säulchen mit Kelchkapitellen steht. Es ist infolge der ausgedehnten späteren Überstreichungen der Wand mit Mörtel nicht recht zu entscheiden, ob der Schmuck der Zwickelflächen nur in der Anlage fertig geworden war, oder ob der heutige Zustand von einer späteren Ausbesserung herstammt. Dünne, in Doppellinien stark kurvig geführte Rankenlinien sind kaum mit den ersten Ansätzen zu Blättern versehen; rechts und links erkennt man in einer kleinen Rundung die Anlage eines aufrechtstehenden Weinblattes.



Abb. 3
Makam Ali, ein Kuppelraum des Pfeilersaales
Gezeichnet von B. Schulz

Links von der Gebetsnische hat sich an der Wand noch ein Rechtecksfeld in Gebetsteppichform erhalten (Abb. 6), das gleichfalls reiche Farbspuren, auf blauem Grunde rote und grüne Bemalung, aufweist. Unter dem Felde zieht sich ein Schriftband hin, das ursprünglich weiter um den Raum herumlief. Auf ein wiederum flaches Saumband mit einer Doppelranke mit Zweiblattfüllung folgt ein tief ausgeschnittenes ornamentales Zwischenfeld, das in der Formung der Blätter die gleiche weiche und lappige Bildung zeigt wie die Seitenbänder der Gebetsnische. Der leicht kielförmige Bogen, dessen Vorderfläche eine kufische Inschrift trägt, steht auf kleinen, balusterartigen Säulchen, deren Schaft mit einem zierlichen Arabeskenmuster bemalt war, von dem sich links noch Reste erhalten haben. Das Kapitell zeigt jene unten stark ausgebuchtete Kelchform, die man späterhin vielfach in Persien und auch in Ägypten findet, und die auf das antike Pflanzenkapitell zurückgehend in seinem oben ausladenden runden Abschluß auch an Kapitellformen aus Ibn Tulun in Kairo erinnert. Im Bogenfelde selber zeigt sich ein eigentümliches Muster. Lilienartige Gebilde mit verkümmertem mittleren Blatte sind aufrechtstehend so nahe aneinandergeschoben, daß die vasenförmigen, kandelaberartigen Zwischenfelder gleichsam als komplementäres Muster den Grund füllen. So wechseln in innigem Aneinanderschließen die Vasen- und Palmettenformen und bilden eine Art Übergangsbildung zwischen pflanzlichem und geometrischem Muster. Der unendliche Rapport, das im Tiefendunkel komponierte Muster ohne Ende mit willkürlichem Abschneiden

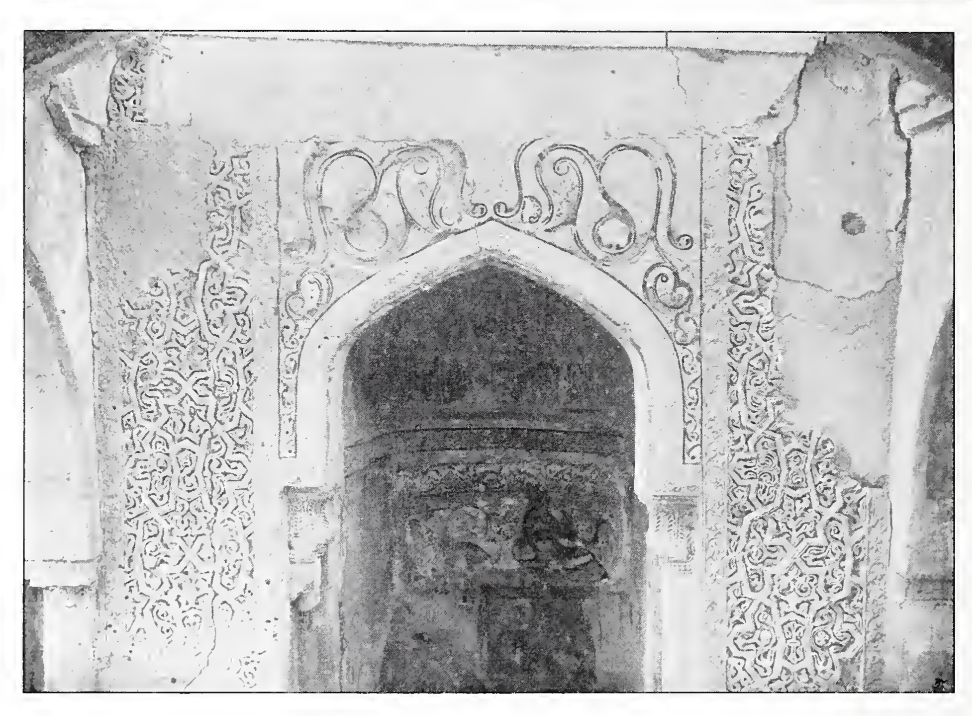


Abb. 4
Makam Ali, oberer Teil der Gebetsnische

der Formen, die an den Rahmen stoßen, ist mit leicht blattartiger Ausbildung der runden Schnörkel vereinigt.

Der quadratische Kuppelbau (B) in der Nordwestecke zeigt im Innern wiederum die übliche Überführung des Grundquadrats zum Achteck, dem dann der Kuppelgrundkreis aufsitzt. Die Kuppel selber ist durch 16 dünne Rippen gegliedert, die nicht im Mittelpunkte zusammenlaufen, sondern sich von den Gegenseiten aus zu acht exzentrischen Halbkreisen zusammenschließen, die in ihrer Durchdringung im Kuppelscheitel ein Achteck bilden. Den Wandschmuck des Raumes bilden über einem hohen Sockel aus rot bemaltem Stuck reich gemalte Ornamentmuster. Von weißem Grunde heben sich hier rote Ranken und Zweiblätter ab, die sich aus Fliesenformen zusammensetzen; das Innenfeld ist mit Palmetten und Blumen gefüllt. Die Flachnischen der vier Seiten enthalten Gartenlandschaften mit Palmen und blühenden Obstbäumen; die Decke ziert ein Palmettenmuster auf blauem Grunde. Dieser Bau dürfte einer jüngern Zeit wie die Moschee angehören. Abgesehen von der Dekoration, lassen seine bessere Erhaltung und ferner der Umstand darauf schließen, daß dieser Kuppelbau sich als ein unorganisch der Moscheeanlage hinzugefügter Anbau darstellt.

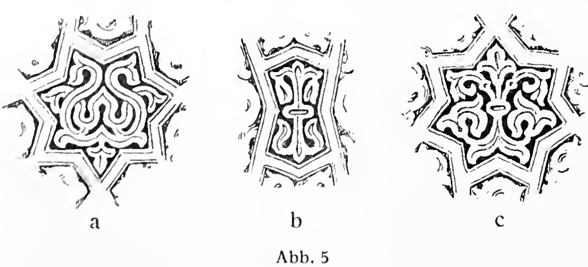


Abb. 5
Makam Ali, Details von der Umrahmung der Gebetsnische



Abb. 6
Makam Ali, Wanddekoration neben der Gebetsnische

II. KUNSTWISSENSCHAFTLICHE UNTERSUCHUNG

Welcher Zeit gehört die Moschee Makam Ali an? Auf ältere Zeit weist der Grundriß des Bauwerks, die altertümliche Form der tiefen Gebetsnische, weist die Form der Buchstaben in den Schriftfriesen hin. Unwillkürlich wird man, wenn man Kleines mit Größerem vergleichen will, bei dieser Stuckdekoration an die Moschee Ibn Tulun in Kairo erinnert, die nach der Überlieferung im Jahre 879 in mesopotamischer Art errichtet worden ist. Die aus Ziegelpfeilern gebildeten Korridore wurden mit Stuckdekorationen geschmückt[1]). Wie in der Kairiner Moschee liegt auch hier vor der Gebetsnische ein quadratischer Kuppelraum, ruhen die Spitzbogen auf Säulen, deren Kapitelle die gleiche Kelchform haben. Die charakteristischen umrahmenden Stuckborten von Ibn Tulun finden sich in dem Schmuck des Mihrabs, in der Inschriftborte wieder, die in Makam Ali, nur noch in wenigen Resten erhalten, den Raum umzog. Die Fensterbildung in Ibn Tulun erinnert mit den von Balustersäulen umrahmten, durchbrochenen geometrischen Spitzbogenfeldern an den gleichgestalteten teppichartigen Wandschmuck von Makam Ali. Im Detail, in den ornamentalen Formen der Stuckdekoration zeigt Ibn Tulun strengere und einfachere Kompositionen wie Makam Ali, wenn es auch hier Vergleichspunkte herauszufinden nicht schwer fallen würde.

Eine weitere Verwandtschaft in den Formen der Stuckdekoration von Makam Ali besteht zu gleichfalls aus Stuck gefertigten Reliefs, die sich im Kaiser-Friedrich-Museum

[1]) J. Strzygowski, Mschatta. Jahrb. d. Kgl. Preuß. Kunstsammlungen 1904, S. 346ff., Abb. 112. 113. — C. H. Becker, Zeitschr. f. Assyriologie, XIX, S. 428ff.

in Berlin befinden, und über die wir folgendes voraufschicken wollen: Es handelt sich um acht teilweis unvollständig erhaltene, aus der Form gepreßte Stuckreliefs, die drei verschiedene Formen zeigen (Abb. 7). Sie haben sämtlich die gleichen Abmessungen und sind 34 cm hoch und 35,5 cm breit. Zwei dieser Muster (1, 2, 5 und 3, 4, 6) gehören näher zusammen, während das dritte (7, 8) einen abweichenden Charakter trägt. Bei Nr. 1, 2, 5 sehen wir einen aus einer Perlenreihe gebildeten Kreis, der eine Flügelpalmette umschließt. Durch eine Schleife unten zusammengehalten, ist der untere Teil der Flügel mit einem Schuppenmuster bedeckt, während über einem trennenden Perlstabe die oberen Flügel von fünf großen gebogenen Flügelfedern eingenommen werden [1]). Den mittlern Zwischenraum füllen drei übereinanderstehende Motive aus: ein Ring, eine aus mehreren Buchstaben gebildete Inschrift, die einen Stern umschließende Mondsichel. Die Zwickel in den Ecken werden von Blattmotiven eingenommen, sie bilden das Viertel einer achtstrahligen Rosette, die sich aus je vier größeren und je vier kleineren gekerbten Blättern zusammensetzt. Bei Nr. 3, 4, 6 sehen wir einen breiteren, aus zwei Perlenreihen gebildeten Ring, der von vier quadratischen Rosetten unterbrochen ist. Das Mittelschild zeigt einen nach rechts gewendeten liegenden Widder mit Perlenhalsband, an dem vorn eine dreiblättrige Rosette, hinten ein faltiges, sich verbreiterndes Band angebracht ist. Den freien Raum vor dem Tierbilde nimmt ein Pflanzenmotiv, einer Ähre vergleichbar, ein. Bei diesem Relief ist das Zwickelmotiv reicher gebildet; es ist das Viertel einer aus vier Palmetten gebildeten Rosette.

Ganz anders wie diese beiden Reliefgruppen ist die dritte (Nr. 7, 8) gestaltet, die wir nach den vorhandenen Stücken nicht vollständig rekonstruieren können (Abb. 8). Auch hier handelt es sich um ein quadratisches, aber nicht so geschlossen und symmetrisch wie die beiden andern komponiertes Relief. Die senkrechte Achse zeigt ein aus einer niedrigen Vase aufsteigendes Pflanzenmotiv. Unten gefiederte Blätter, aus denen ein fleischig gebildeter Stiel emporsteigt, der mit zwei dreiblättrigen Pflanzenmotiven besetzt ist und eine Krone trägt, die wiederum aus ineinandergeschobenen gleichen Pflanzenmotiven besteht und im ganzen mit den überfallenden Blättern einer Palmette gleicht. Dies der symmetrische mittlere Teil. Das übrige wird von nicht mehr genau zu rekonstruierendem, unsymmetrisch angeordnetem Blattwerk eingenommen, zwischen dem auf der rechten Seite zwei papageiartige Vögel, auf der linken Seite ein Granatapfel mit Blütenkrone angebracht sind. Das Blattwerk zeigt eine eigentümliche, federartige, in der Mitte gekerbte Formgebung.

Gehen wir auf die in den Reliefs vorkommenden Motive näher ein. Das sassanidische Flügelmotiv ist bekannt [2]). In ähnlicher Form und in Verbindung mit dem Halbmond findet es sich z. B. auf einer Achatgemme des Berliner Museums [3]). Das in Inschriften-Pählävi geschriebene Zeichen deutet Herr Professor F. C. Andreas als »das aramäische Äquivalent vom iranischen *χvaruno*, d. h. königliche Majestät, Glanz,

[1]) Ähnliche Formen zeigt die doppelte Flügelpalmette in einem Koran des I. bis II. Jahrhunderts d. H. in der Bibliothek von Kairo. Abgebildet bei B. Moritz: Arabic Palæography. Cairo 1905. Taf. 5. Auch die Flügelpalmetten in Tamburmosaik der Kubbet eṣ-Ṣachra in Jerusalem mögen zum Vergleich herangezogen werden. Abgebildet bei J. Strzygowski, Mschatta a. a. O. Abb. 91.

[2]) J. Strzygowski, Mschatta a. a. O. S. 315 ff. F. Sarre, Klio III. Altorientalische Feldzeichen S. 347.

[3]) Georg Steindorff, Mitteilungen aus den orient. Samml. IV. Beschreibung der Gemmen Nr. 1572, Taf. VI.

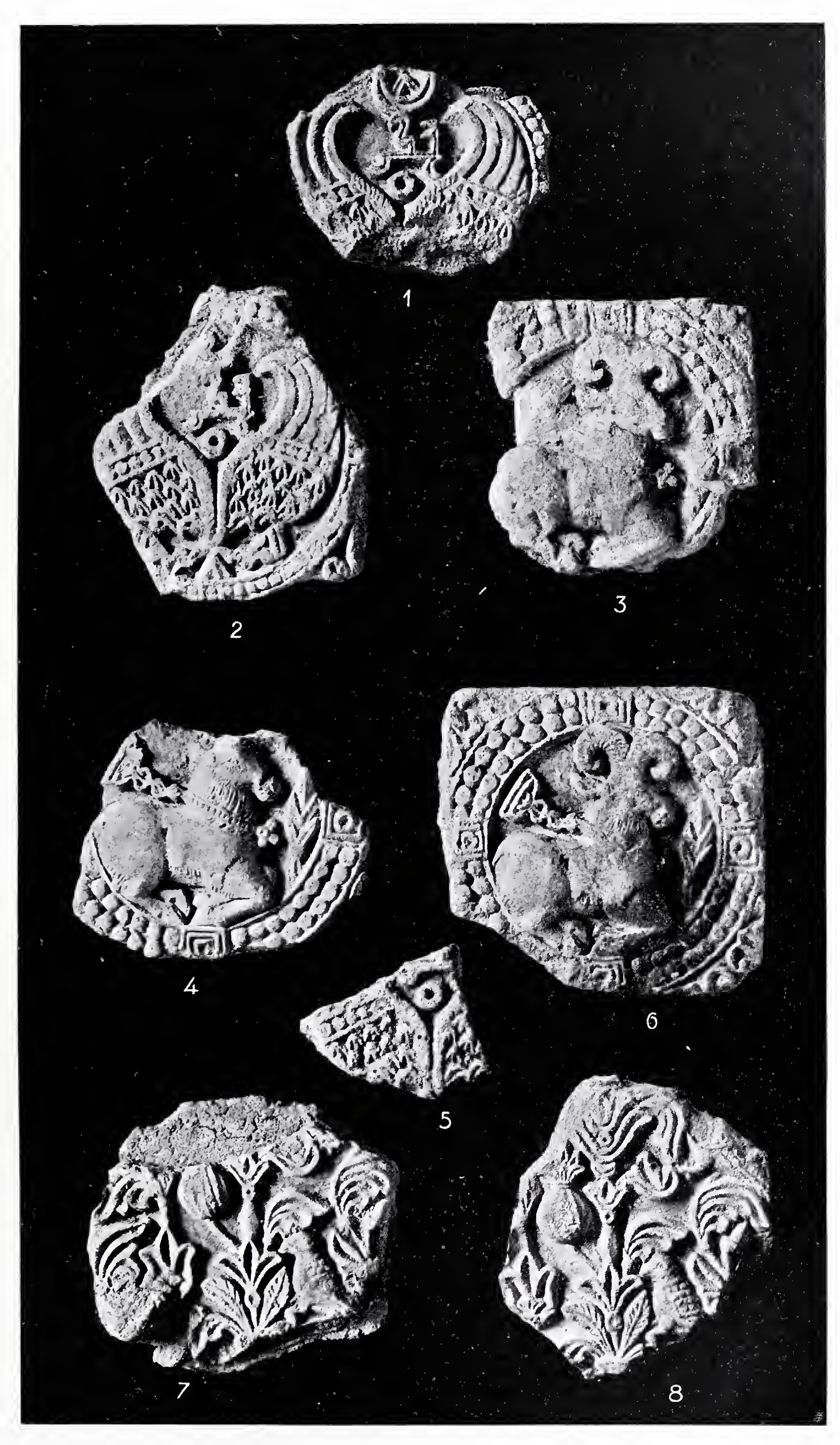


Abb. 7
Stuckreliefs im Kaiser-Friedrich-Museum zu Berlin

Glück; griechisch τύχη«[1]). Halbmond und Stern finden sich in gleicher Weise auf einem grünen Jaspisstein des Berliner Museums (Nr. 2159).

Der Steinbock mit bindengeschmücktem Halsband ist ebenfalls ein häufig vorkommendes sassanidisches Motiv (vgl. die Gemmen Nr. 1233 und 1234 des Berliner Museums) und das Symbol königlicher Majestät, wobei daran zu denken ist, wie mir Herr J. Smirnov[2]) gütigst mitteilt, daß der Steinbock wahrscheinlich als Sternbild, in das die Sonne im Neujahr eintrat, besondere Ehre genoß[3]), und die Binden wohl mit den heiligen Binden des Königs[4]) in Zusammenhang stehen. Smirnov sieht in dem doppelten Perlenkreise das königliche Diadem, wie es sich in ähnlicher Art bei sassanidischen Königsdarstellungen auf Münzen, Gemmen, Silberschalen und Felsreliefs findet. Auf den Zusammenhang zwischen diesen Steinbock-Reliefs und ähnlich gemusterten Stoffen sassanidischer Zeit kann hier nur hingewiesen werden[5]), wobei die bei beiden verschiedenen Denkmälern vorkommende Sternrosette, die zwischen die Kreise geschoben ist, nicht außer acht gelassen werden darf.

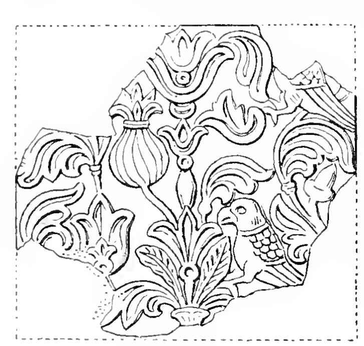


Abb. 8
Rekonstruktion der Stuckreliefs
Abb. 7 Nr. 7 u. 8

Ebenso wie bei den ersten beiden Reliefarten, ist auch bei dem dritten, leider nicht mehr vollständig rekonstruierbaren Relief die Verwandtschaft mit sassanidischen Denkmälern unverkennbar (Abb. 8). Wir verweisen auf den Rankenbaum von Tak-i-Bostan, jenem bekannten Felsendenkmal aus der Zeit Chosraus II.[6]). Wenn auch hier die Anordnung eine vollständig symmetrische ist, so sind doch zahlreiche charakteristische Übereinstimmungen vorhanden: die Form der gefiederten und gekerbten Blätter, die Dreiblätter, die von Zeit zu Zeit dem Stamm aufsitzen, die Palmettenkrone, die rundlichen Früchte, die dort als Blattknospe, hier als Granatapfel charakterisiert sind. Es ist unverkennbar, daß das Pflanzenmotiv der Stuckreliefs als eine Weiterbildung des Rankenbaums von Tak-i-Bostan betrachtet werden kann. Erwähnt mag noch werden, daß ein ähnlich gestalteter, papageiartiger Vogel auf einer sassanidischen Granatgemme des Berliner Museums (Nr. 1483) vorkommt.

Die Asymmetrie verbunden mit jenen charakteristischen Blattformen, die beiden obenerwähnten Denkmälern eigen sind, findet sich nun auch in den Nischenfüllungen des Schlosses von Amman im Ostjordanlande[7]). Als ich jene Reliefs des Berliner

[1]) Gütige briefliche Mitteilung vom 14. Januar 1906.

[2]) Gütige briefliche Mitteilung vom 24. April 1906.

[3]) F. Sarre, Feldzeichen a. a. O. S. 347, Anm. 2.

[4]) Auf den sassanidischen Felsreliefs sind der König und sein Roß vielfach mit derartigen Binden geschmückt.

[5]) F. Sarre, Jahrb. d. Kgl. Preuß. Kunstsammlungen 1905, S. 76. 77. — M. Dreger, Ostasiatisches in der spätantiken Weberei. Separat. Wien 1905, S. 4.

[6]) J. Strzygowski, Mschatta a. a. O. Abb. 115.

[7]) J. Strzygowski und B. Schulz, Mschatta a. a. O. S. 350 ff. — M. Dieulafoy, L'Art antique de la Perse V, S. 99 ff. — Kondakov, Archäologische Reise in Syrien und Palästina. St. Petersburg 1904, S. 123 ff. — Phené Spiers, Sassanian Architecture. Transactions of the R. Instit. of British Architects VII, S. 37 ff. — E. Brünnow und A. v. Domaszewski, Provincia Arabia. Straßburg 1905. II. Abb. 839—841. Gute Originalaufnahmen von Amman verdanke ich den Herren Professor H. Thiersch und Dr. M. Sobernheim. Nach ihnen wurden die Vorlagen zu Abb. 9. 10 und 14 angefertigt.

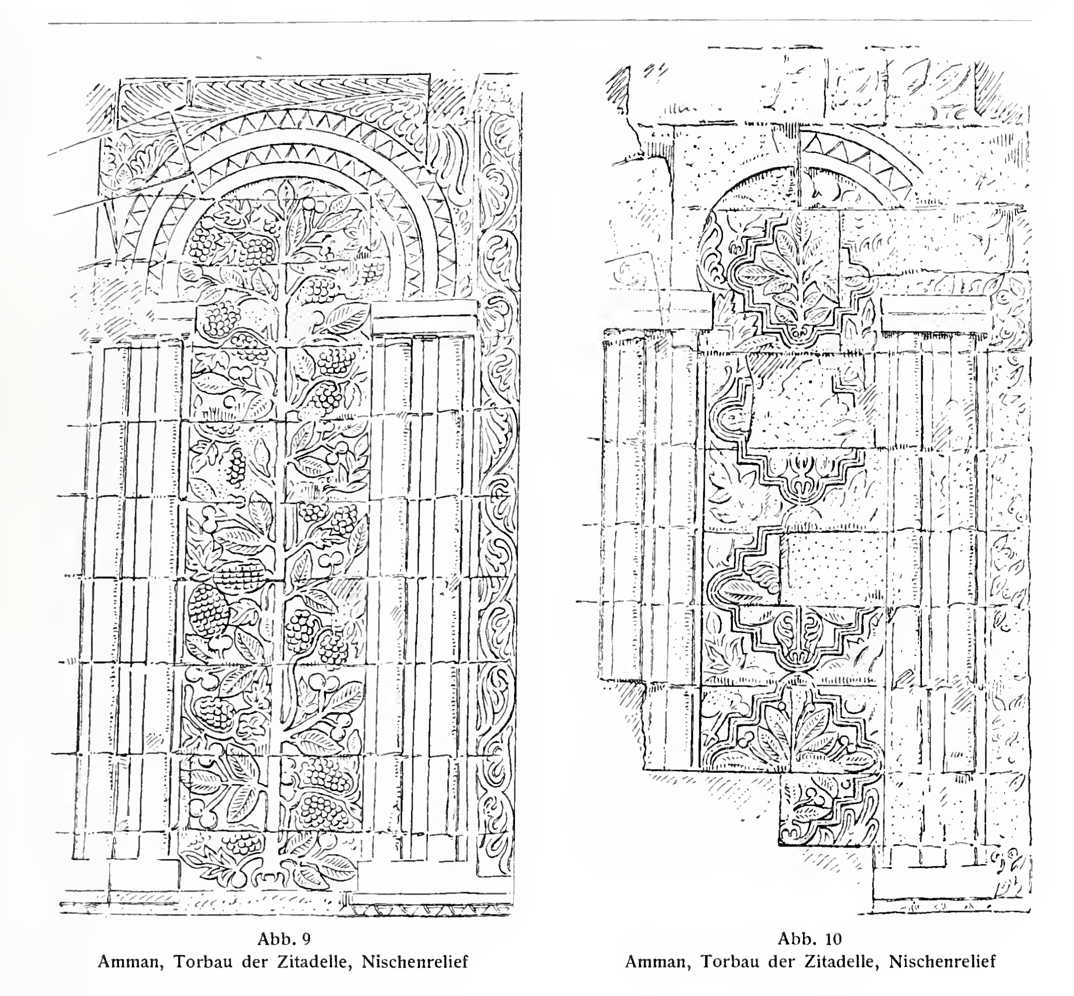


Abb. 9
Amman, Torbau der Zitadelle, Nischenrelief

Abb. 10
Amman, Torbau der Zitadelle, Nischenrelief

Museums im Pariser Kunsthandel fand, hatte ich als nächsten Vergleichspunkt sofort an Amman gedacht[1]. Auch Smirnov und Strzygowski bestätigten mir darauf brieflich die Verwandtschaft, die von höchster Bedeutung ist. Während sich in den Nischenreliefs von Amman symmetrische Motive finden, wo »zu seiten eines geschuppten Mittellotes je sieben Kreise durch Blätter getrennt übereinander liegen, die durch Rosetten, Blattwerk und Palmettenmotive aller Art gefüllt sind«, kommt auch ein Nischenschmuck vor, bei dem von einem Mittelstamm asymmetrisch Zweige ausgehen, die mit gefiederten Blättern und Früchten, anscheinend Weintrauben, besetzt sind (Abb. 9). Die schmalen Blätter haben jene charakteristische Form mit Mittelrippe und gekerbten Einschnitten, wie sie sich in den Berliner Reliefs finden.

Amman ist nicht datiert. Während Brünnow und v. Domaszewski an das VI. Jahrhundert, Kondakov an die frühislamische Zeit, spätestens an das VIII. Jahrhundert als Entstehungszeit denken, glaubt es Strzygowski der spätern islamischen Zeit zuweisen zu müssen. Unsers Erachtens geben die Berliner Reliefs, die in einzelnen Teilen noch rein sassanidischen Charakter tragen, die Veranlassung dazu, Kondakovs Ansicht zu

[1]) Berliner Kunstgeschichtliche Gesellschaft. Sitzungsbericht vom 9. Februar 1906.

bestätigen und Amman ungefähr in die gleiche Zeit wie sie zu verlegen, d. h. in die ersten Jahrhunderte des Islams, in eine Zeit, wo sassanidische Motive, ja sogar Pählävischrift, wie gesagt, noch lebendig waren, wo sich aber die sassanidische Ornamentik, wie sie der Rankenbaum von Tak-i-Bostan noch rein zeigt, schon bedeutend verändert hat. Das Baumschema, die gefiederten Blätter von Tak-i-Bostan sind noch in ihrer charakteristischen Form zu erkennen, die Symmetrie der nach beiden Seiten ausgehenden Zweige ist aber mit der Zeit aufgegeben worden; Blumen, Früchte und Vögel mischen sich zwischen die Blätter [1]).

Es ist hier nicht der Ort, näher auf die Steinreliefs von Amman einzugehen, die hoffentlich samt der ganzen Anlage bald genau untersucht werden; auch müssen wir uns beschränken, die für die Entwicklungsgeschichte der islamischen Kunst besonders wichtigen Berliner Stuckreliefs in diesem Zusammenhange nur kurz zu behandeln. Wir wissen bisher nicht, woher sie stammen (nach den Angaben des Pariser Händlers aus Mesopotamien); wir können nur vermuten, daß sie als Wandschmuck gedient haben; vielleicht in ähnlicher Art wie die Reliefs von Amman als Dekoration und Füllung von Flachnischen. In dieser Vermutung werden wir durch eine Nischenfüllung von Amman bestärkt, die vier Vierpaßrosetten mit verschiedenen Pflanzenmotiven als Muster zeigt (Abb. 10). Wir halten es für wohl möglich, daß die gleichartigen Berliner Reliefs in ähnlicher Weise übereinander geordnet als Füllungen von Flachnischen gedient haben. Wir hätten dann in ihnen Bruchstücke von drei verschiedenen Nischendekorationen zu sehen, wo in einer Nische die Widder-, in der andern die Flügelpalmetten- und in der dritten die Pflanzenreliefs übereinander angebracht waren. Für die Richtigkeit unsrer Vermutung, daß die Berliner Reliefs zu einem ähnlichen Zwecke gedient haben mögen, spricht der Umstand, daß bei ihnen dieselbe Eigentümlichkeit zutage tritt wie bei den Vierpaßrosetten im Nischenfelde von Amman: die Reliefs haben die gleiche etwas gedrückte Form wie diese, d. h., die Höhe ist um ein geringes kleiner wie die Breite, bei den Reliefs ist das Verhältnis 34:35,5; bei den Vierpaßrosetten von Amman ist ungefähr derselbe Größenunterschied vorhanden. Während bei der nachträglich in dem Stein ausgearbeiteten Füllung von Amman die Dekoration der Zwischenräume zwischen den Rosetten beliebig (soweit man es erkennen kann, handelt es sich um durchgehende Blattmotive) gestaltet ist, wiederholen



Abb. 11
Stuckrosette aus el-Ḳarana
Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum

[1]) Smirnov schreibt mir: »Man kann die Reliefs nicht den echten Denkmälern der Sassanidenzeit zurechnen. Die ersten Jahrhunderte der arabischen Herrschaft in Persien, bis zum IX. Jahrhundert, konnten noch keine eigene Kunst schaffen. Wir nennen und bezeichnen die Erzeugnisse dieser Zeit stets sassanidisch, und sind dabei oft nicht einmal in der Lage, die spätsassanidischen Denkmäler von den präislamischen zu unterscheiden«. — In seinem soeben erschienenen Manuel de l'Art Musulman (I. Architecture. Paris 1907. S. 34) setzt H. Saladin das Schloß von Amman in die gleiche Zeit wie die Moschee Ibn Tulun in Kairo, also in das IX. Jahrhundert.



Abb. 12
Goldmedaillen der Kalifen el-Muktadir billah und er-Râdi billah
Sammlung Zubof in Moskau

sich bei den aus der Form gepreßten Stuckreliefs natürlich stets dieselben symmetrischen Gebilde. Die Zwickelfüllungen sind hier die Viertel einer Blattrosette, so daß bei vertikaler Aufeinanderstellung die Zwischenräume von halben Blattrosetten angefüllt werden.

Wir kehren zu den Stuckdekorationen von Makam Ali zurück und konstatieren einen gewissen Zusammenhang zwischen den Formen, die wir in den pflanzlichen Berliner Stuckreliefs und dort in den ornamentalen Motiven gefunden haben. Einzelne Füllungen in dem geometrischen Muster der Mihrabwand zeigen, wie wir sagten, baumartige Gebilde mit stabförmigem Mittelstamm und ringförmiger Verdickung. Die zweigförmigen Schößlinge rollen sich zu weichen, fleischigen Blättern ein (Abb. 5). Es ist unsrer Ansicht nach hier eine Ornamentik vorhanden, die sich aus derjenigen entwickelt hat, wie sie in den Steinreliefs von Amman, in den Berliner Stuckreliefs und in einem frühern Stadium, in dem Baummotiv von Tak-i-Bostan zutage tritt. Wo sich die Ranken freier entwickeln, wo sie sich über eine größere Fläche hinziehen, z. B. in dem kleinen Nischenfelde (Abb. 6) ist die Verwandtschaft mit den Vorläufern weniger leicht zu erkennen. Aber wir brauchen uns nicht auf den Zusammenhang mit diesen nicht fest datierten, anscheinend dem VIII.—IX. Jahrhundert angehörenden Denkmäler zu beschränken. Wir finden auch Vergleichspunkte mit fest datierten Monumenten. Auf die Moschee des Ibn Tulun in Kairo (879 n. Chr.) haben wir schon oben hingewiesen. Einzelne Ornamente an dem Täfelwerke des Mimbars von Kairuan, der nachweislich 856/857 aus Bagdad importiert wurde, zeigen dieselben Blatt- und Rankenmotive, die stark eingekerbten Blätter, wenn auch in etwas strengerer und geschlossenerer Form [1]).

[1] J. Strzygowski, Mschatta a. a. O. Abb. 114.



Abb. 13
Sassanidische Ruine mit Stuckdekoration im Seïnmerretal in Persien
Nach J. de Morgan

Zum Vergleiche mag ferner eine modellierte Stuckrosette herangezogen werden, die aus dem von Prof. B. Moritz untersuchten Schlosse el-Ḳarana im Ostjordanlande stammt (Abb. 11), und ferner einige Kapitelle, die man bei dem nahen el-Muwaḳḳar gefunden hat[1]).

Noch nähere Berührungen mit der Dekoration von Makam Ali finden sich, worauf mich Max van Berchem aufmerksam macht, in Ornamenten auf Goldmedaillen der Kalifen el-Muḳtadîr billah (908—932) und er-Râḍi billah (934—940) in der Sammlung Zubof in Moskau[2]). Die beiden fast gleichen Ornamente auf den mit dem Na-

[1]) Brünnow und v. Domaszewski, a.a.O. II Abb. 760; photographiert auch von B. Moritz.

[2]) Über die Goldmedaillen, deren Abbildung nach Abgüssen ich Herrn Professor Dr. H. Nützel verdanke, teilt er mir folgendes mit: »Ein einziges Stück, das größte, mit der doppelten, konzentrischen Umschrift, zeigt in den Legenden den eigentlichen Typus der wirklichen Münze, aber auch hier zeigt sich eine auffallende Abweichung: während auf den Münzen stets steht: »Im Namen Allahs wurde dieser Dinar oder dieser Dirhem geprägt in . . . .« heißt es hier nur: »Im Namen Allahs wurde dieses geprägt in . . . .«. Die Bezeichnung als Münze ist doch offenbar absichtlich weggeblieben. Das Datum ist: Medînet-es-Salâm (= Bagdad) im Jahre 325 d. H.; die andre Seite nennt dann auch den Namen des Kalifen er-Râḍi billah (322—329 d. H. = 934—940 n. Chr.). Die übrigen Legenden entsprechen durchaus den üblichen der Münzen, doch kommt der Koranspruch der äußeren Umschrift nur äußerst selten vor. Die drei übrigen Stücke weichen vor allem in dem wesentlichsten Legendenbestandteil der Münze ab: es fehlt ihnen vollständig die das Datum angebende Umschrift. Das erste Stück der photographischen Aufnahme (links oben 1 und 2) zeigt auf dem Avers über dem Ornament den Namen des Kalifen el-Muḳtadîr billah, auf dem Revers: »Für Allah. Dja'far«. Dja'far ist einer der Namen des Kalifen. Die Umschriften der beiden Seiten haben nur religiösen Charakter. Das zweite Stück (links unten 1 und 2) zeigt auf beiden Seiten über dem Ornament: »Für Allah. Er-Râḍi-billah.« Die Umschriften sind gleichfalls rein religiös. Ebenso scheinen die Umschriften des dritten Stücks (rechts oben 1 und 2) religiöser Art zu sein (es ist nur die eine noch zu erkennen).«

men der beiden Kalifen versehenen Prägungen (Abb. 12, links), die keine wirklichen Münzen sind und deren Bedeutung noch nicht erkannt ist, stimmen vollständig überein mit dem innern Dekorationselement in einer Sternfüllung an der Mihrabwand von Makam Ali (Abb. 5a). Während die Ornamente der dritten Prägung (Abb. 12 rechts) das Motiv der erstern doppelt und in reicherer Form wiederholen, zeigt die große, im Jahre 936 geprägte Münze des Kalifen Râḍi eine aus symmetrisch sich verschlingenden Ranken gebildete und mit einer Palmettenkrönung versehene Dekoration, die ihre Verwandtschaft mit einer anderen Sternfüllung von Makam Ali nicht verleugnen kann und ihr z. B. auch in der Betonung des Zentrums ähnlich ist (Abb. 5c).

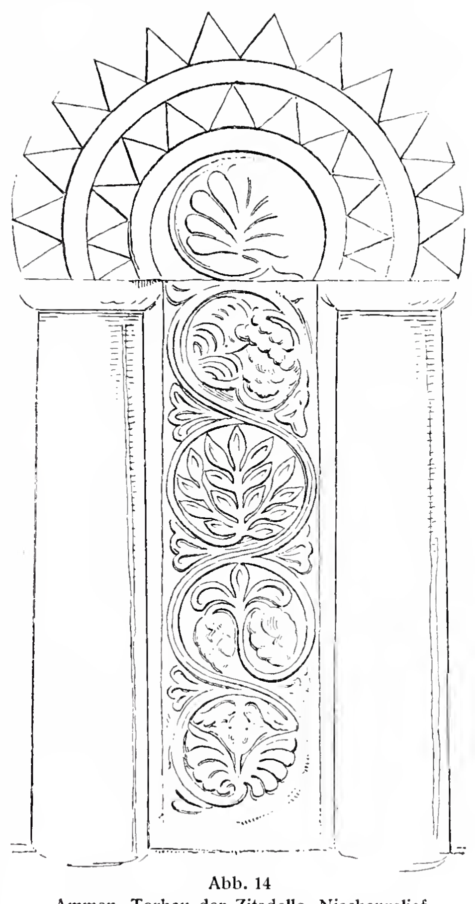


Abb. 14
Amman, Torbau der Zitadelle, Nischenrelief

Ehe wir schließen, gilt es, noch einen Blick auf die oben (S. 65) beschriebene Wanddekoration zur Seite der Gebetsnische zu werfen. Der leicht keilförmige, auf Balustersäulchen ruhende Bogen erinnert an die Kanonesarkaden und ferner an ein kleines, aus Ephesus stammendes Bronzetäfelchen, das A. Riegl[1]) besprochen hat und auch Strzygowski in seiner Mschattaarbeit (S. 266) als »den persischen Charakter rein bewahrend« heranzieht. Es steht nicht nur hinsichtlich der äußern Form, sondern auch in den innern Füllmotiven dem Stuckpanneau von Makam Ali sehr nahe. Hier ist das Rankenwerk, das die Balusterarkade direkt umgibt, eine Weiterbildung von Motiven, die sich am Mimbar von Kairuan[2]) finden, und fast identisch mit der Rankenborte, die den Rahmen eines Fensters am alten Minarett der Hakimmoschee in Kairo umgibt. Dies Monument ist etwas später, vom Jahre 1010. Dem Ende des XI. Jahrhunderts gehört ein anderes Gebäude in Kairo an, die Moschee al-Guyūschi auf dem Mukattam, deren Bauart und Dekoration die größte Ähnlichkeit mit Makam Ali verrät[3]). Die Kuppel des quadratischen Raumes ruht, wie hier, auf ähnlich gestalteten Ecknischen; der Mihrab hat die gleiche tiefe Nischenform, deren Umrahmung gleichfalls Weinranken zeigt. Wir hätten also, wie bei der Moschee Ibn Tulun, wie beim Mimbar von Kairuan und bei den Stuckdekorationen von Deir es-Surjâni[4]), auch hier wieder einen Beleg dafür, daß die Formensprache von Mesopotamien nach dem Westen übertragen worden ist.

[1]) Beiträge zur Kunstgeschichte. Franz Wickhoff gewidmet. Wien 1903.

[2]) H. Saladin, La Mosquée de Sidi Okba à Kairouan. Paris 1899. Pl. XXVII. Dreiecksfeld rechts unten.

[3]) Max van Berchem macht mich auf die formale Übereinstimmung zwischen Makam Ali und der Kairener Moschee aufmerksam, deren Entstehungszeit 478 d. H. = 1085 n. Chr. ist.

[4]) Die Stukkaturen dieses syrischen, in der sketischen Wüste gelegenen Klosters sind von Bagdader Künstlern gefertigt worden; vgl. Strzygowski, Mschatta S. 342, Abb. 109.

Nach dem Gesagten werden wir nicht fehlgehen, die Bauzeit von Makam Ali in das X. Jahrhundert zu setzen. Wir haben in den Ornamenten eine nahe Verwandtschaft mit Münzbildern dieser Zeit, wir haben ferner eine Ähnlichkeit mit frühislamischen, wohl 200 Jahre früheren Stuckdekorationen mesopotamischer Herkunft, mit den diesen wohl gleichzeitigen Steinreliefs von Amman und endlich ihre gemeinsame Herkunft von sassanidischen Formen (Tak-i-Bostan) nachweisen können.

Der in Stuck ausgeführte Wandschmuck von Makam Ali war ursprünglich, wie mannigfache Spuren zeigen, reich in Farben bemalt. M. de Morgan hat im Seïnmerretal im westlichen Persien Ruinen von sassanidischen Bauten gefunden, deren Wände mit gemustertem und bemaltem Stuck bedeckt sind [1]). Die nicht sehr deutliche Abbildung, die de Morgan gibt (Abb. 13), beweist, daß es sich dabei um Muster handelt, die an Amman erinnern (Abb. 14), um Kreise mit Sternmuster, die durch Ranken miteinander verbunden, und um Rautenmuster, in denen Rosetten und Blattmotive angebracht sind. Ebenso wie für die sassanidische Zeit finden wir Stuckdekorationen für die frühislamische Zeit durch die Berliner Reliefs und ferner durch die Nachricht belegt, daß der Kalif Walīd (705—715) den Felsendom in Jerusalem auf diese Weise ausschmücken ließ [2]). Aus dem folgenden IX. Jahrhundert hören wir, daß die Mutter des 862 verstorbenen Kalifen Muntaṣir sein Grabmal in Samarra mit Stuck verzieren ließ [3]). Hier in Samarra hat nun auch Dr. Ernst Herzfeld, der im Herbst 1905 Samarra besuchte, geringe Reste einer in Stuck geschnittenen und vermutlich bemalten ornamentalen Dekoration, die enge Verwandtschaft mit sassanidischen Formen zeigen, gefunden [4]). Dem X. Jahrhundert gehört unsrer Ansicht nach die Stuckdekoration von dem nicht allzu weit von Samarra entfernten Makam Ali an, die sich den früheren ähnlichen Denkmälern folgerichtig anschließt und beweist, wie sowohl auf bautechnischem als auch auf dekorativem Gebiete der Islam nur die älteren Vorbilder übernimmt und sie dann weiter entwickelt [5]).

III. DIE INSCHRIFTEN

Nach den Beobachtungen von Dr. E. Mittwoch enthält der Spitzbogen innerhalb des in Stuck ausgeführten Panneaus in archaisierender Zierschrift den Glaubenssatz der Islams: »Es gibt keinen Gott außer Allah, Muhammed ist der Gesandte Gottes«. Von der Schriftborte, die sich in der Höhe der Säulenkapitelle an derselben Wandfläche hinzog, hat sich, abgesehen von ein paar Buchstaben unmittelbar neben diesen Kapitellen nur unterhalb des Panneaus ein größeres Bruchstück erhalten, das dieselben archaisierenden Buchstaben, einmal durch einen schmückenden Blattzweig unterbrochen, enthält. Die Form der Schrift würde für unsre Datierung des Bauwerks sprechen.

[1]) J. de Morgan, Mission scientifique en Perse. Études géographiques II, S. 243, Taf. 127.

[2]) Eutychii Patriarchae Alexandrini Annales. Interprete Edwardo Pocockio. Oxoniae 1658, II, S. 372. »Walid..... mittens hic Hierosolyma templum Hierosolymitanum extruxit atque *opere albario* ornavit.« Gütige Mitteilung des Herrn J. Smirnov.

[3]) Ebendort II, S. 456: »Chalifatus Al Montaseri Billahi...... Sepultus est Sarramanraiae; sepulchrum ejus *opere albario* ornavit mater ipsius; quo non antea cuipiam Chalifarum sepulchrum obductum fuit.«

[4]) Eine die Ruinen von Samarra behandelnde Publikation wird Dr. Herzfeld binnen kurzem veröffentlichen.

[5]) In die gleiche Zeit fallen die erwähnten Stuckornamente im Kloster Deir es-Surjānī, um 950 n. Chr.

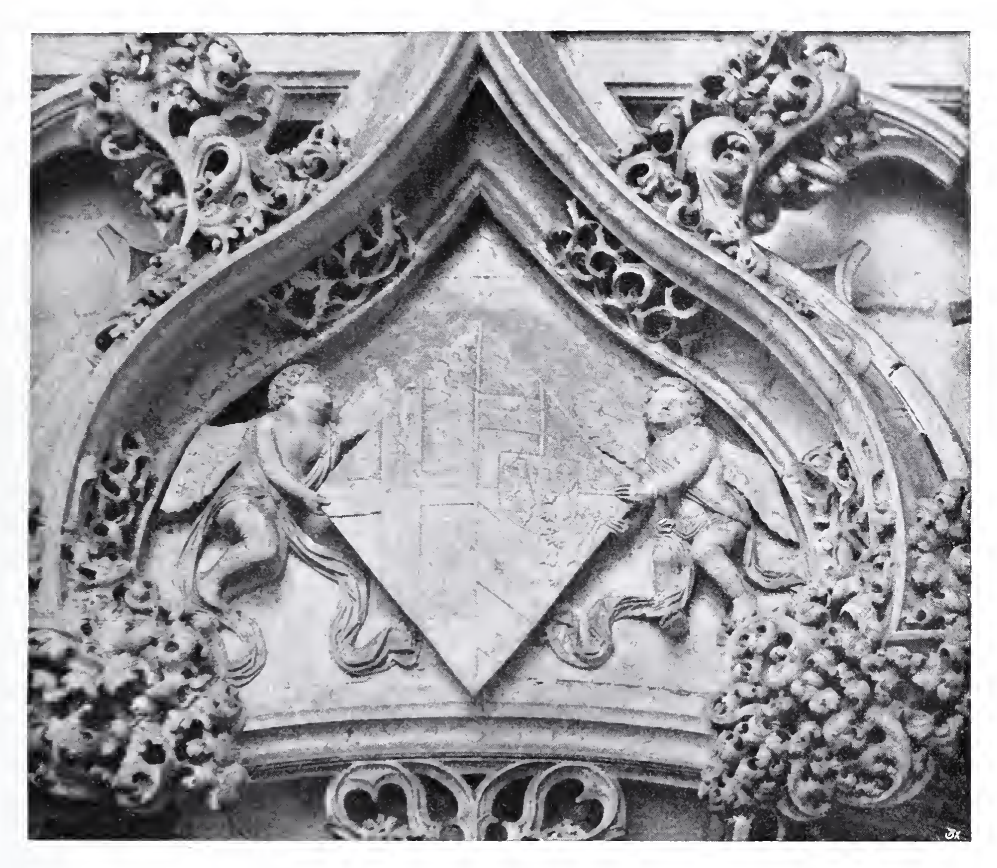


Abb. 1
Der »Meister der nackten Wappenengel«
Brou, Grabmal der Margarete von Österreich
Nordseite

KONRAD MEIT UND DIE GRABDENKMÄLER IN BROU

VON WILHELM VÖGE

Unser Wissen von Meit ist noch in den Anfängen. Während in Deutschland Wilhelm Bode, anknüpfend an die Judith in München [1]), ein Œuvre hauptsächlich von Kabinettstücken kleinen Maßstabes zusammengestellt hat [2]), sind die wundervollen Marmorstatuen, die Meit auf französischem Boden, in Brou [3]), für seine Herrin, Margarete

[1]) Nationalmuseum. Nach gütiger Mitteilung Dr. Heinz Braunes stammt die Münchener Judith wie die ebenfalls im Münchener Nationalmuseum bewahrte Buchsbüste der Margarete von Österreich aus der Ambraser Sammlung.

[2]) In dieser Zeitschrift, 1901, S. IV ff.

[3]) Bei Bourg en Bresse, dép. de l'Ain, etwa gleichweit von Genf wie Lyon. Es fehlt zwar nicht an Photographien der Grabdenkmäler von Brou, doch sind meines Wissens keinerlei brauchbare Einzelaufnahmen der Meitschen Statuen im Handel. Meine Abbildungen derselben beruhen fast alle auf eigenen Aufnahmen. Übrigens ist in Bourg ein guter Photograph, D. Duval.



Abb. 2
Konrad Meit
Die beiden Grabstatuen der Margarete von Österreich
Brou, St-Nicolas de Tolentin

von Österreich, geschaffen hat, noch kaum untersucht, obwohl wir die Urkunden haben, die sie beglaubigen.

Im Grunde zwar ist es so wunderbar nicht, daß die Kritik nicht von ihnen, daß sie von der bezeichneten Judith ausgegangen ist. Denn Meit hat in Brou[1]) — so wenigstens steht im Kontrakte — nach fremden Entwürfen gearbeitet, wie viele Bildhauer der Zeit. Er kam nur hin, um zu vollenden. Wir wissen auch, daß er Gehilfen hatte. Das Eigenhändige und Echte auszusondern, ist so einfach nicht; es war kaum möglich, solange man nicht andere Werke zum Vergleiche hatte. Zwar der Kontrakt zählt an den Fingern auf, was Meit mit eigener Hand meißeln soll. Aber Urkunden sind ungenau, so genau sie scheinen, sind doppeldeutig, wie Orakel sind. In der entscheidenden Stelle des Kontraktes steht: les vifs; Charvet deutet[2]): les nus und gibt an Meit den ganzen Schwarm der Putten, die seine Grabfiguren umringen, die munteren und die scheuen, die warmblütigen und die kälteren, glatteren. Doch diese Putten sind nur zum Teil von ihm, nur sechs von den vierzehn! Charvet, der auch die der Gehilfen dem Meister gibt, folgert: er war kein Künstler »von persönlichem und originalem Empfinden«! Er, dessen Werke das Entzücken einer Blütezeit gewesen sind[3])!

Doch Charvet kannte die Judith in München nicht; das entschuldigt ihn; heute, wo, wie gesagt, von ihr ausgehend, Bode für Meits Art und Kunst das Verständnis, das Auge wieder erschlossen hat, ist eher zu hoffen, daß die Rätsel von Brou sich lösen, ist es zum mindesten lockender als je, in sie hineinzuleuchten. —

Was Meits Marmorstatuen *im allgemeinen* sagen? Sie zeigen, wie unrecht man ihm täte, ihn zu den Kleinmeistern im Habichschen Sinne des Wortes zu stellen: das Leben war auf der Spitze seines Meißels, er wußte auch die große Form auszufüllen. (Zu vergleichen auch, was Bode, a. a. O. S. XV, über einige große Büsten sagt, die er ihm gibt.)

Gerade in seinen lebensgroßen Statuen erhebt sich dieser Deutsche zum Klassischen — sofern von Standfiguren die Rede ist —, zum Reizendsten, dessen er fähig war. Er streift das Befangene ab, das Ungelenke, das seine Statuetten zum Teil noch haben (der Adam in Gotha); er braucht in seinen Putten den Vergleich mit dem Liebenswürdigsten nicht zu scheuen, was Italien in der Art gegeben hat. Von wem sonst kann man das sagen?

Ist Meit, ehe er nach Brou kam, in Italien gewesen? Man möchte es annehmen[4]). Er scheint von allem Anfang an die Sehnsucht nach der freieren italienischen Kunst in sich getragen zu haben. Schon für den Sockel seiner Judith verwendet er ihre Formen. Die Darstellung des Nackten — seine Leidenschaft. Zwar er betrachtet den Körper mit seinen nordischen Augen, an der Oberfläche haftend[5]). Doch hat er sich in Brou der italienischen Auffassung mehr angenähert. Die Muskeln und Gelenke

[1]) In Brou sind zwei große Marmoraltäre, das Grabmal der L. de Gorrevod u. a. m. zugrunde gegangen, doch die Erhaltung der Meitschen Sachen ist eine gute; zwei seiner Putten fehlen. Die Sorgfalt, die die Mönche an ihre Schätze gewendet haben, war eine fast museumsmäßige, vgl. J. Baux, Hist. de l'église de Brou. Lyon 1854², S. 439f.

[2]) Les édifices de Brou, Réunion des sociétés des beaux-arts des dép., XXI., Paris 1897, S. 372, 361.

[3]) Vgl. dazu E. Marchal, La sculpture et les chefs-d'œuvre de l'orfévrerie belges. Bruxelles 1895, S. 298.

[4]) Daß er in Italien als »Corrado Fiammingo« bekannt war, bemerkt Marchal a. a. O.

[5]) Vgl. Bode, a. a. O. S. IX.

treten hier mehr hervor als früher. Der Adam in Gotha war gelenkloser und ungelenker in einem. — Den Kontrapost handhabt Meit nun mit vollkommener Sicherheit; gelassen, ohne mit seinem Wissen schön zu tun; er blieb immer natürlich.

1. ZUR GESCHICHTE DER GRABDENKMÄLER

Margarete, welche die Grabmäler von Brou errichten ließ, erbaute auch die Kirche; Bau und Denkmäler sind mit- und füreinander entstanden. Das gibt hier das wunderbar Geschlossene der Stimmung.

Zwar Meits Nuditäten umschließt ein gotischer Kirchenraum, die Putten stehen auf gotischen Unterbauten. Doch ist es eine diesseitige, festliche Gotik. Hier stört der Jubel des Lebens nicht. Das Befreiende des Raumes liegt in seiner *Breite*, seine Höhenentwicklung ist niedergehalten; selbst technische Unbequemlichkeiten sind dafür in den Kauf genommen [1]).

Eine Brüstung mit flimmernder Musterung läuft über den Arkaden um den ganzen Innenraum; darunter zieht sich im Chor, wo niedrige Emporen eingebaut sind, eine zweite hin, die Horizontalen betonend; sie bildet vorn die Balustrade des Lettners. »Il sera triomphant«, heißt es von diesem einmal in einem Bericht an Margarete. Er ist gotisch-spielerisch und breitspurig zugleich, seine Bogen gesenkt, mit einem Gehänge aus Fischblasen, die Wimperge — girlandenhaft niederhängend.

Die Grabdenkmäler waren, wie selbstverständlich in der Gotik, vor allem auch ein Stück Architektur; ihre Geschichte ist schon deshalb mit der des Baues unlösbar verbunden, so muß ich auch von dieser sprechen.

Margarete von Österreich [2]) hatte in nächster Nähe von Brou, in Bourg en Bresse, als Gattin Philiberts von Savoyen von 1501 bis 1504 Hof gehalten; es waren die glücklichsten Jahre ihres Lebens. Man wundert sich, daß diese hochbegabte, ernst veranlagte Prinzessin [3]), die später als Statthalterin der Niederlande für die Weltgeschäfte eine so sichere und feine Hand wies, diesen wilden Herzog so leidenschaftlich — über den Tod hinaus — hat lieben können, dem der Sport über alle Staatsgeschäfte köstlich war [4]). Doch nicht nur, daß Gegensätze sich anziehen, die Kraft gleicht sie aus.

Philibert stirbt 1504, an einem Trunk auf der Jagd. Margarete gelobt sich, erst dreiundzwanzigjährig, ewige Witwenschaft und übernimmt zugleich das Gelübde ihres Gatten, das *er* schon von der Mutter überkam, ein Kloster zu gründen. Es ist St-Nicolas de Tolentin [5]) in Brou. Margarete hatte es anfangs nur als Grabstätte für ihren Gemahl und dessen Mutter, Margarete von Bourbon, bestimmt; erst 1508 ist auch von ihrem eigenen Grabmal die Rede [6]).

Die ältesten Entwürfe, belles et honestes [7]), mögen bescheiden gewesen sein; sie sind schon von 1505; Planen und Taten war für Margarete eins; überhaupt bewährte sie in dieser Bauangelegenheit die ganze Gediegenheit ihres Charakters. Mit der Energie eines Mannes kämpfte sie zunächst um ihr Wittum, dessen Einkünfte —

[1]) Die geringe Höhe des Hauptschiffs im Vergleich zu der der Abseiten erschwerte die Ableitung des Wassers, vgl. dazu Charvet, a. a. O. S. 331; es bedurfte schon bald nach der Vollendung des Baues großer Herstellungsarbeiten.

[2]) Die Tochter Kaiser Max I. und der Maria von Burgund.

[3]) Vgl. Le Glay, Maximilien I et Marguérite d'Autriche, S. 50.

[4]) Baux, a. a. O. S. 30, 49.

[5]) Nicht Notre-Dame.

[6]) Baux, a. a. O. S. 345 ff.

[7]) Baux, a. a. O. S. 311.

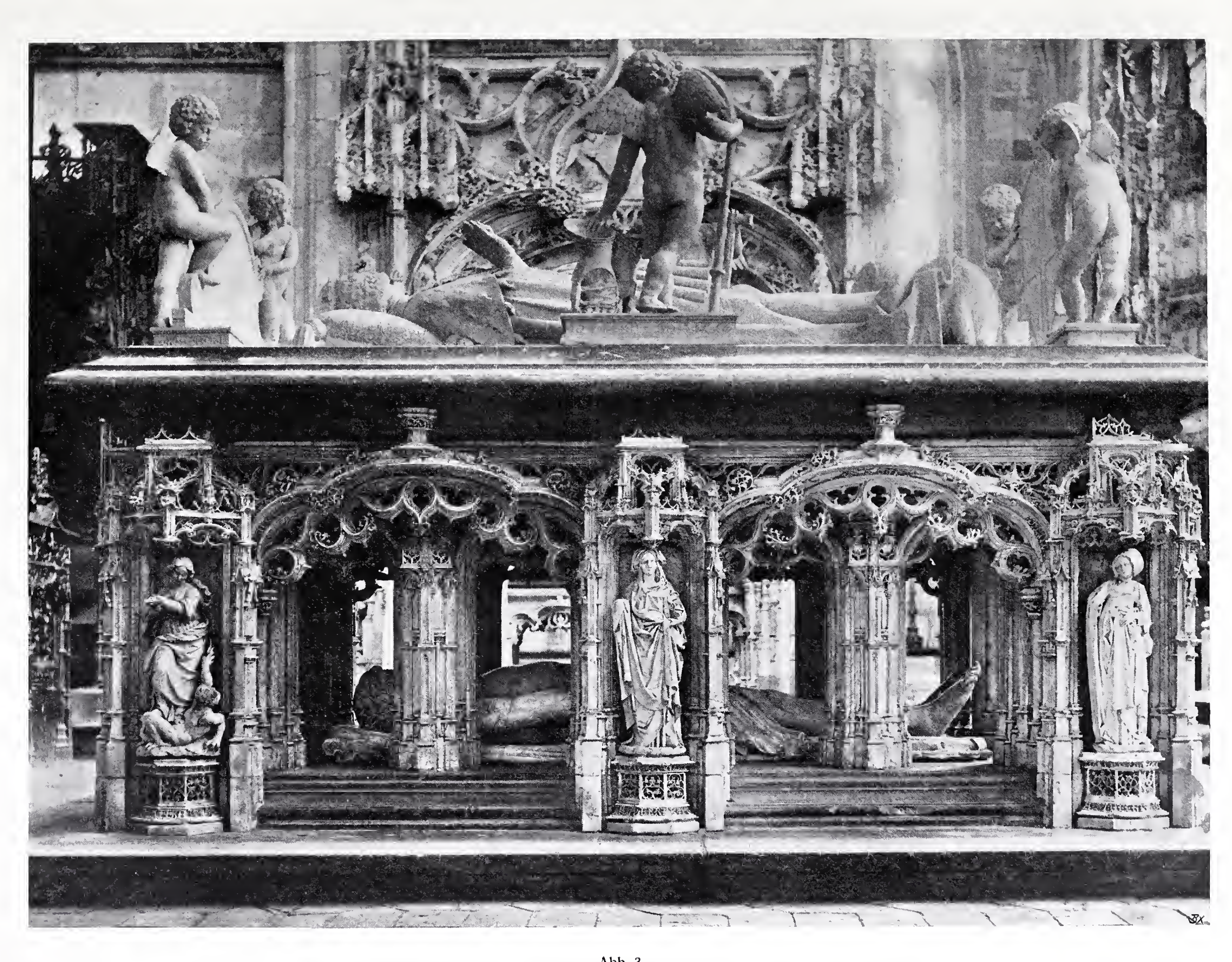


Abb. 3
Das Grabmal Philiberts von Savoyen
Brou, St-Nicolas de Tolentin

12 000 écus d'or — sie für den Bau und seine Denkmäler ausgesetzt hatte. Mit nie nachlassendem Interesse verfolgte sie, zwischen tausend Geschäften, durch zweieinhalb Jahrzehnte ihr Ziel. Seit 1505 geplant, sind Bau und Grabmäler beim Tode der Prinzessin, 1530, noch nicht ganz vollendet. Das Rührende: sie hat zwar 1506 persönlich den Grundstein des Chores gelegt[1]), jedoch den Bau niemals betreten. Erst als Abgeschiedene kehrt sie hier ein.

Margarete hatte anfangs Lokalmeister mit den Plänen beauftragt[2]); seit 1507 ist Jean Perréal, der französische Hofmaler, in ihren Diensten; er hat mehrere Entwürfe für die Grabmäler und auch für die Kirche in italienischem Renaissancestil gemacht und Margaretes Aufmerksamkeit auf Michel Colombe, den größten französischen Bildhauer der Zeit, gelenkt. Dieser, ein Achtziger, übernimmt im Dezember 1511 die Ausführung eines Modells in kleinem Maßstabe für das Grabmal Philiberts nach Perréals Zeichnung.



Abb. 4
Begegnung der Maria und Elisabeth
Brou, Altar der Sieben Freuden Mariä

Dies Modell ist also à la mode d'Italie gewesen[3]). So konnte Charvet[4]) mit einem Schein von Recht behaupten, Meit habe später auf dasselbe zurückgegriffen. Es kann davon die Rede nicht sein. Meit griff zur italienischen Dekorative, weil ihre Formen die seinen waren. Um ihrer Schönheit willen seine Putten als Ausstrahlungen der Colombeschen »Modelle«[5]) zu fassen, ist schon darum nicht möglich, weil sie, mit *einer* Ausnahme, *an den Grabmälern der beiden Frauen stehen*, für die Colombe keine Modelle gemacht hat. Übrigens ist in Colombes ausführlichem Écrit über das Grabmal Philiberts — einer der interessantesten Künstlerurkunden, die wir kennen[6]) — von Putten kein Wort gesagt[7]); sie haben in diesem

[1]) An der Nordseite desselben liegt ihr Oratorium, dessen Kamin wieder hergestellt ist; vgl. dazu de Quinsonas, Matériaux p. s. à l'hist. de Marg. d'Autr., Paris 1860, I, 380.

[2]) Vgl. für das Folgende Finot, Louis van Boghem, Réunion des Sociétés des B.-A. des dép., Bd. XII, S. 187 ff.

[3]) Wie die zugrunde liegenden Zeichnungen Perréals.

[4]) Réunion usw., Bd. XXI, S. 345 ff.

[5]) Charvet weiß eine ganze Reihe von solchen aufzuzählen, während doch aus den Akten deutlich hervorgeht, daß Colombe nur ein einziges Modell, eben für das Grabmal Philiberts, gemacht hat.

[6]) Vom 3. Dezember 1511, neu abgedruckt von P. Vitry, Michel Colombe. Paris 1901, S. 487 ff.

[7]) Es ist nur von Vertus die Rede; Charvet behauptet wunderlicherweise, daß damit Putten gemeint seien. Daß das ganz ausgeschlossen ist, ergibt schon der Kontrakt von 1526

Modell noch nicht die Rolle gespielt wie später am fertigen Grabmal. Colombe war ja auch in der Darstellung des Nackten eher scheu [1]). Sein Modell zeigte, wie Vitry dargelegt hat, auch den Typus des Etagengrabmals noch gar nicht, der später an den beiden Hauptgrabmälern durchgeführt wurde [2]).

Nur die Verteilung der Grabmäler im Chore scheint schon damals, schon seit 1508, ungefähr so gedacht gewesen zu sein, wie sie später festgehalten wurde, d. h. das Grabmal Philiberts in der Mitte, das der Gattin zu seiner Linken, das der Mutter ihm zur Rechten [3]). Also sollten sich wohl schon damals die Grabmäler der beiden Frauen irgendwie an die Wände lehnen, das Philiberts als Freigrab mitten im Chore stehen.

Den Sockel des letzteren sollten nach Colombes Modell zehn Statuetten von Tugenden umgeben. Auch dieser Gedanke ist später in die flandrischen Entwürfe übergegangen; denn die zehn weiblichen Idealfiguren, die heute noch am Unterbau dieses Grabmals stehen, werden im Kontrakt von 1526 ausdrücklich als »vertus« bezeichnet [4]). Zwar ihrem Stile nach haben sie mit Colombe nichts zu tun [5]), sind spätgotisch-flandrischen Charakters wie der Aufbau. Colombes Art näher stehen die beiden schönen Statuetten der Margarete und Katharina am Grabmal der Margarete von Bourbon (vgl. unten) [6]), doch wissen wir nichts von Modellen des Meisters für dieses Grabmal.

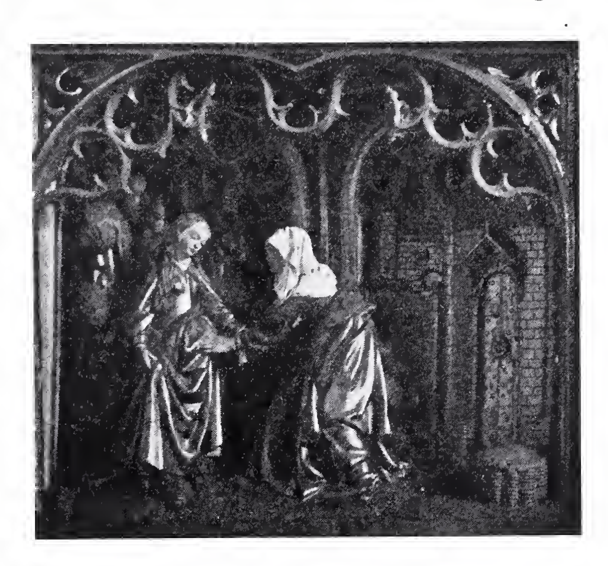


Abb. 5
Werkstatt des Jan Bormann
Begegnung der Maria und Elisabeth
Altar in Villberga

Alles in allem, es sind teils ganz allgemeine (wie die Anordnung), teils ganz beiläufige Dinge, die aus diesen früheren Entwürfen

(Gaz. d. b.-a. 2e pér. Bd. VI, S. 171), wo vertus und enfants (Putten) nebeneinander — als etwas ganz Verschiedenes — vorkommen.

[1]) Die Kinder der ihm zugeschriebenen (oder nahestehenden) Madonnen sind noch halb vom Gewand verhüllt u. a. m.

[2]) A. a. O. 369f. Vitrys klare, sachkundige Darlegung ist das Beste, was über die Frage gesagt ist.

[3]) »et voulons estre inhumee empres le corps de feu nostre tres chier seigneur et mary le duc Philibert de Savoye que Dieu absoille, *du couste senestre*; et, *au destre*, sera le corps de feu madame Marguerite de Bourbon sa mere, et le corps de mondict seigneur et mary ou milieu«. So das Testament vom 20. Februar 1508. Baux, a. a. O. S. 345.

[4]) Auch in der Reconnaissance vom 30. Juli 1522 heißt es ausdrücklich von den Statuetten am Sockel des Grabmals Philiberts: et les vertus a lentour.

[5]) Vitry geht hier wohl zu weit, wenn er sagt (a. a. O. S. 373): »on croit saisir même, par-ci, par-là, un air de tête, une figure doucement souriante, qui rappelle la manière du maître de Tours.«

[6]) Links und rechts der Nische, der Kopf der Katharina ist ergänzt, vgl. dazu die Zeichnung bei Charvet, a. a. O. S. 372.

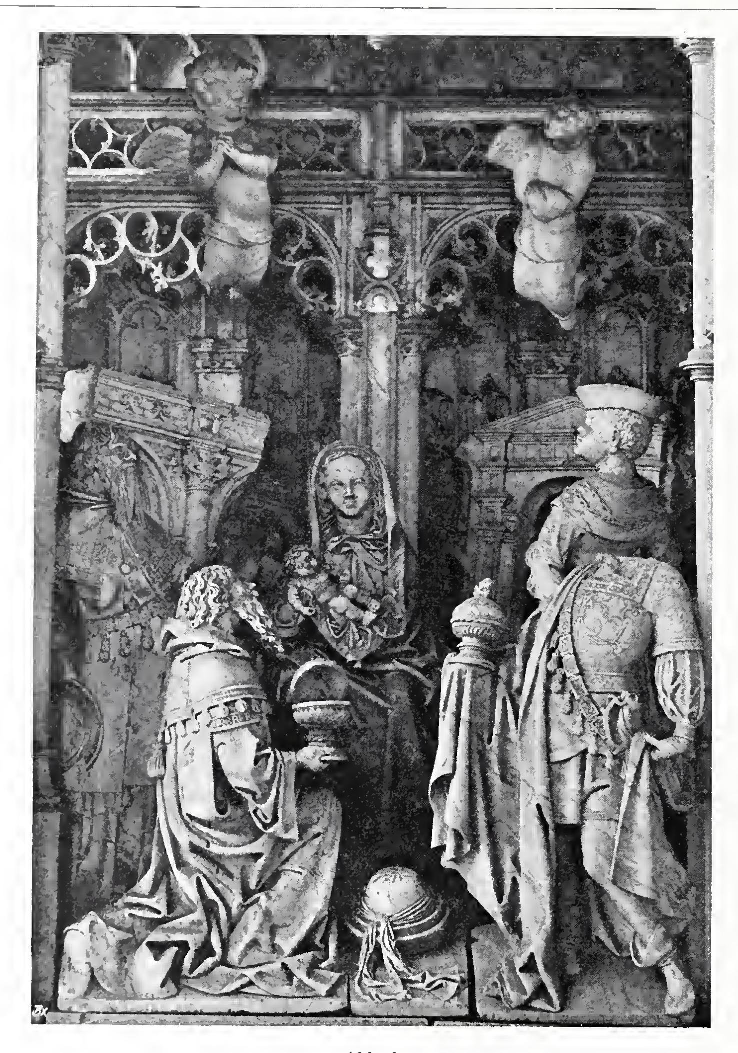


Abb. 6
»Meister der hl. Barbara«
Anbetung der Könige
Brou, Altar der Sieben Freuden Mariä

in die späteren aufgenommen sind. 1512 fällt Perréal bei Margarete in Ungnade. Es scheint, daß seine Pläne für den Bau ihr weniger gefielen als die für die Grabmäler [1]. Immerhin — Planen war seine Sache, weniger das »tenir la main à l'achèvement« [2]. Wie oft mag Margarete ihn in all den Jahren dazu gedrängt haben! Doch Perréal war kein Plastiker, als Architekt ein Dilettant; er fühlte sich unsicher, er betonte die Schwierigkeiten; nach beiden Seiten [3])! Margarete wollte voran und sah sich hingehalten. Statt-

[1]) Vgl. seinen Brief vom Dezember 1511, Finot, a. a. O. S. 197.

[2]) Finot, a. a. O. S. 193.

[3]) Er behauptete, der Alabaster (der Margarete von J. Lemaire in eigenem Interesse so lebhaft angepriesen war) müsse ein Jahr austrocknen, die Kirche auf einem Pfahlrost errichtet werden, was der flandrische Architekt gleich darauf als überflüssig erklärte.

halterin seit 1506, war sie in den Niederlanden nicht abkömmlich. Daß sie schließlich auf niederländische Meister verfiel, war so wunderbar nicht; sie sagte sich, daß sie die Angelegenheit erst fester in die Hand bekommen werde, wenn sie sich an Künstler hielt, die sie kannte, deren Familien — wie sie — in Mecheln und Brüssel saßen. Ästhetische Erwägungen, eine plötzlich hervorbrechende Begeisterung für die flandrische Spätgotik mögen am wenigsten mitgesprochen haben; denn Margarete hat 1511 die Entwürfe Perréals für die Grabdenkmäler so rückhaltslos gelobt[1]), sie muß für die Reize des italienischen Stiles sehr empfänglich gewesen sein; auch hat sie ja zunächst noch einen Versuch gemacht, einen Lyoner Meister zu gewinnen.

Als das nicht gelingt, sendet sie einen Brüsseler Architekten nach Brou, Louis van Boghem. Seit 1513 leitet dieser den Bau, den er, nach ganz neuen Plänen, in jener prunkenden Gotik durchführt, von der die Rede war; die Weihe ist erst 1532.

Boghem, derselbe, mit dem dann seit 1526 Meit zusammen arbeitet, war ein energischer Praktiker[2]), ein Meister des Steinschnitts, der richtige Maître de l'œuvre, d. h., er hatte die Eigenschaften, die Perréal fehlten. Zwar schwierigeren technischen Fragen[3]) war er nicht gewachsen, doch — was für den Augenblick dasselbe war — er war dreist zur Lösung, wie dreist als Mensch, ein kecker Forderer[4]); einer von denen, die zu imponieren wissen, die ihr Licht leuchten lassen, über die glänzende Berichte eingehen[5]), daher bald bei Margarete ausgezeichnet angeschrieben: nostre bien ame maistre ... sagt sie[6]); so spricht sie von Meit niemals. Seine Energie war es wohl neben seiner Begabung, was ihr Boghem so unentbehrlich machte; doch er hatte auch deren Schattenseiten; er war ausfallend[7]), schwierig, zu Übergriffen geneigt[8]). Ich sage das, weil Meit, solange er in Brou war, an diesem Menschen getragen hat.

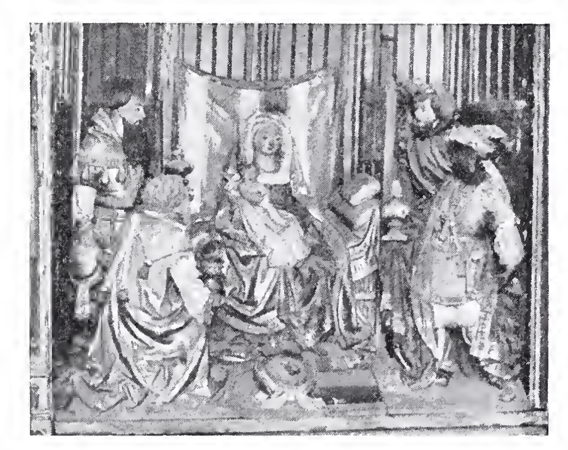


Abb. 7
Nachfolger des Jan Bormann
Anbetung der Könige
Altar in Strengnäs, Kirchenmuseum

Als Künstler gehört Boghem zu der Generation der de Waghemakere, der Rombout Keldermans und van Pede, deren Bauten vielfach ähnliche Motive zeigen; doch Boghem ist ihnen, wenigstens in seiner Außenarchitektur, nicht gewachsen; ihre Bauten

[1]) Finot a. a. O.

[2]) »ung bon et expérimenté maistre et des meilleurs qui soient par deça«, Finot, a. a. O. S. 205.

[3]) wie der Entwässerung des Daches.

[4]) Ein starkes Stück ist die Schlußforderung an die Testamentsexekutoren, Gaz. des beaux-arts 2e pér. VI, 174 f.

[5]) Finot, a. a. O. S. 212.

[6]) In der Urkunde vom 3. Juni 1513, Finot, a. a. O. S. 225.

[7]) »assez legier de parolles et menaces«, Baux, a. a. O. S. 209 f.

[8]) Vgl. Charvet, Réunion XXI, 312.

sind ganz anders geschlossene Organismen, Boghems Fassade — zusammengesucht. Seine Grabbauten allerdings bergen Entzückendes (vgl. Taf. I, Abb. 2 u. 3).

Leider bleibt es zweifelhaft, wie weit der Bau ihm persönlich angehört; die Quellen, so reichlich sie fließen, reichen nicht zu. Wir haben den entscheidenden Kontrakt nicht; einzelne Wendungen in den Urkunden von 1513 und 1515 lassen erkennen, daß die Pläne *nicht* von Boghem waren [1]), obwohl er sie später für sich in Anspruch nahm [2]). Er war also sozusagen ein umgekehrter Perréal. Und doch mehr als nur die ausführende Hand. Denn die Praxis war geistreich — im ganzen gotischen Mittelalter, »ingenium . . atque manus« fast immer verbunden. Und so konnte später in Boghems Grabschrift von beidem die Rede sein [3]). Er machte gewiß nicht nur die großen Werkzeichnungen für alle Details [4]), er erwarb ein geistig Eigen an den Plänen, indem er sie allseitig durcharbeitete, ausgestaltete, ergänzte; denn es lag in der Kompliziertheit der Aufgabe — des *Stiles* selbst —, daß manches vorläufig in der Schwebe blieb [5]). Margarete, die sehr ihre eigene Meinung [6]) und an den Entwürfen ohne Frage teil hatte, beeinflußte auch deren endgültige Gestaltung; Boghem kam zweimal im Jahre — um seiner anderen Arbeiten willen — nach den Niederlanden, und gewiß ist manches Problem zurückgestellt, »jusqu'a ce que Me. Loys ayt parler à madicte Dame pour d'elle avoir son plesir et vouloir pour cellui accomplir« [7]).

Boghem wurde zunächst nur für den Bau und für diesen nur bis zur Fertigstellung des Quaderwerks verpflichtet. Wir hören vorläufig nichts von neuen Entwürfen für die Grabdenkmäler. Es scheint, Margarete besann sich hier länger. Von Entwürfen für die Grabmäler ist erst 1518 wieder die Rede, aber es ist nicht Boghem, der sie liefert, sondern ein Maler: Jean de Bruxelles. Er macht für das Grabmal Philiberts mehrere Patrons, zwei oder drei [8]). Man sieht, daß die Sache *damals* noch schwebte. Man sieht auch, oder darf vermuten, daß Boghems Talente für das Plastische nicht zugereicht haben. Bildhauer scheint er tatsächlich nicht gewesen zu sein [9]).

---

[1]) »Selon les portraictz que luy en avons baillié«, steht in Margaretens Mandement vom 3. Juni 1513 (Finot, a. a. O. 208, Dehaisnes, Inventaire sommaire des archives du Nord, Arch. civ., Sér. B, Bd. IV, 334); falls die Pläne von Boghem waren, hätte sicher gestanden: selon les portraictz, faits par lui oder ähnlich; desgl. in der Urkunde vom 2. Februar 1515, Abdruck Finot, a. a. O. S. 229.

[2]) Vgl. Gaz. des beaux-arts, a. a. O. 174, dazu Baux, a. a. O. 440.

[3]) Baux, a. a. O. S. 199; die Grabschrift war von du Saix, in dessen Blason de Brou Boghem ebenfalls als Schöpfer des Baus gepriesen wird. Du Saix hatte auch Distichen auf Boghem verfaßt, die neben denen auf die Fürstlichkeiten am Haupttympanon prangen sollten, eine ungewöhnliche Ehrung, die jedoch Boghems Charakter ebensosehr als seine Bedeutung wiederzuspiegeln scheint.

[4]) Ähnlich wie de Waghemakere und Rombaut Keldermans für das von Ant. Keldermans entworfene Maison du pain in Brüssel, Pinchart, Archives des sciences, lettres et arts, 1 sér., Bd. II, S. 55.

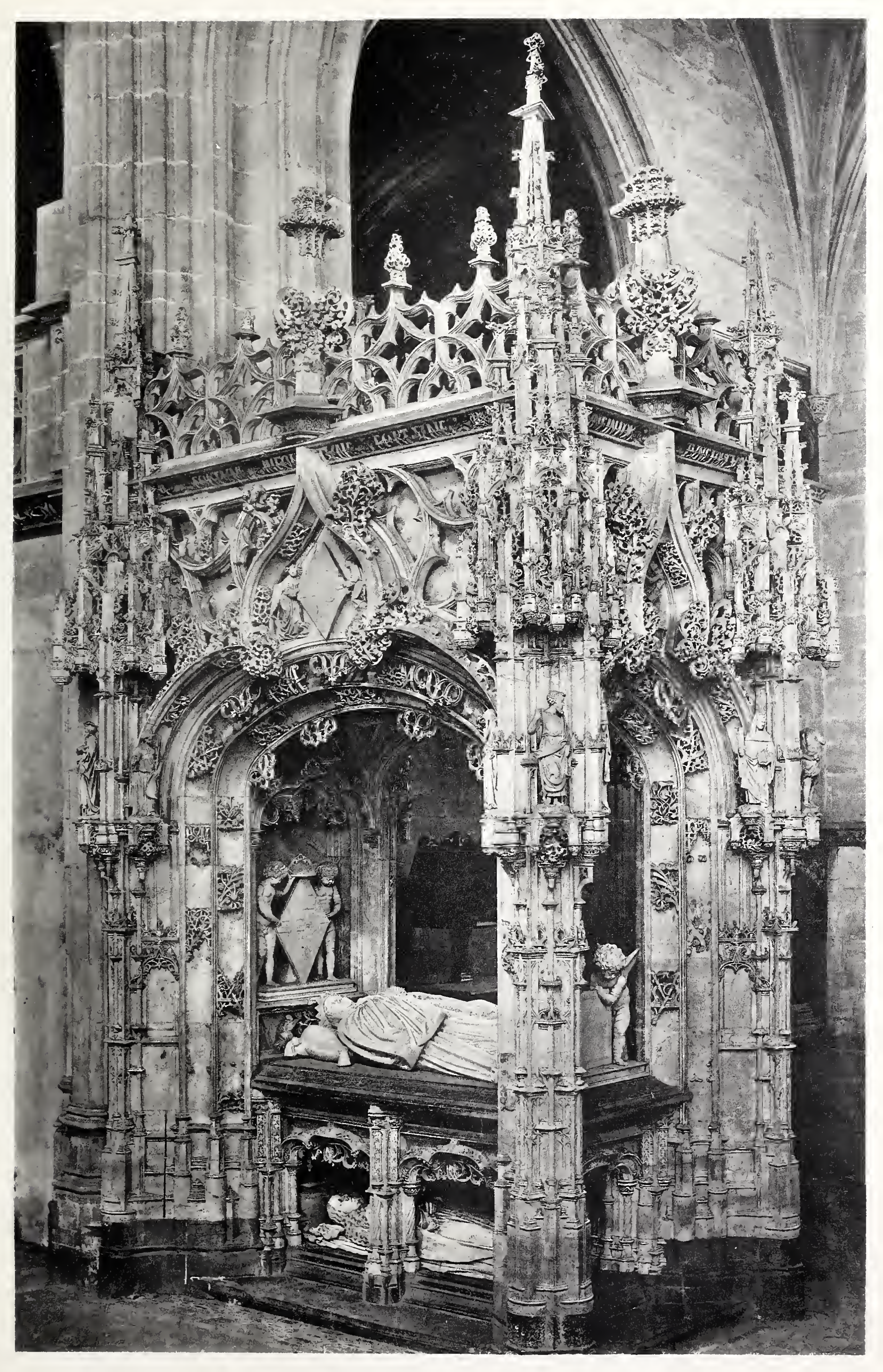
[5]) Vgl. dazu auch den Kontrakt Philibertes von Luxemburg mit Mariotto, Réunion usw. XXII, 278.

[6]) Was ja auch aus Perréals Korrespondenz hervorgeht.

[7]) So in der Reconnaissance von 1527 mit Bezug auf eins der Glasfenster, de Quinsonas, Matériaux p. s. à l'hist. de Marg. d'Autriche, I, 382.

[8]) Abdruck der Zahlungsvermerke am besten bei Dehaisnes, a. a. O. S. 349.

[9]) Was A. Wauters dafür vorbringt (vgl. Marchal, a. a. O. S. 301), beruht wohl auf einer Verwechslung. In der Schlußforderung an die Testamentsexekutoren, wo es Boghem darauf ankam, seine Vielseitigkeit ins beste Licht zu stellen, sagt er nichts von seinem Anteil



Phot. D. Duval, Bourg

KONRAD MEIT

GRABDENKMAL DER MARGARETE VON ÖSTERREICH

BROU, ST-NICOLAS DE TOLENTIN



Die Statuetten, die er später für die Grabmäler zu liefern übernimmt, läßt er durch seine Plastiker machen, »les *fera* faire« steht im Kontrakt von 1526[1]).

Das Verwirrende ist nun, daß er in diesem Kontrakt von 1526 die »pourtraicts« für die Grabmäler ausdrücklich für sich in Anspruch nimmt.

Hat er sich die Entwürfe Jean de Bruxelles' in ähnlicher Weise zu eigen gemacht wie früher die Baupläne? Möglich ist auch, daß er von vornherein an jenen teil hatte, daß Jean de Bruxelles, der Maler, nur für das Figürliche herangezogen war[2]) (ähnlich wie 1510, wo er für das Gitter des Palais von Coudenberg in Brüssel nur die Statuetten entworfen, ein anderer die Tierfiguren[3]). Denkbar wäre es endlich auch, daß Jean de Bruxelles' Entwürfe zugunsten neuer von Boghems Hand wieder verworfen wurden[4]); wirklich stimmen jene zu den ausgeführten Monumenten nicht recht in den Maßen.

Immerhin, ganz unter den Tisch werden Jeans zum Teil in großem Maßstabe ausgeführte Grisaillen nicht gefallen sein. Denn wir hören, daß Margarete sie gesichtet und einige derselben (les aucunes) nach Brou geschickt hat. Es scheint auch bald darauf mit der Ausführung begonnen zu sein. Denn 1522 waren die Grabmäler der beiden Frauen zum großen Teil, von dem Philiberts die Gewandstatuetten des Sockels fertig[5]). Bedenkt man die überschwengliche Fülle feinster Handarbeit, die in diesen Architekturen steckt, in diesen riesenhaften Krabben, die wie feines Moos gebaut, in diesen Blätterknollen, die gleich üppigen Trauben sind, in den durch Liebesknoten vernestelten, à jour gearbeiteten Initialen (P und M) usw., so wird man den Anfang der Arbeit ziemlich weit zurück, d. h. in die Nähe der Entwürfe von 1516 setzen.



Abb. 8
»Meister der hl. Barbara«
Die hl. Barbara
Brou, Grabmal der Margarete von Österreich

Ein Anteil Jean de Bruxelles', des Malers, müßte sich am ehesten im Figürlichen verraten, in jenen Gewandstatuetten besonders, die zuerst in Angriff genommen sind (die am Grabmal Philiberts sogar früher als das Architektonische, wie oft der figürliche Schmuck im gotischen

an den Skulpturen, vielmehr nennt er sich nur: semblablement bien sachant au fait de la charpenterie et en ce que dependoit. An dem Grabmal des kleinen Franz von Österreich, dessen Marmorfiguren G. de Beaugrant 1526/27 für Margarete gemeißelt hat, hat Boghem offenbar nur als Maître de l'œuvre, bestenfalls als Entwerfer des Plans für den Aufbau teilgehabt, vgl. Pinchart, Archives usw., 1 sér., I, 129ff., 261.

[1]) Gaz. d. b.-a., 2e pér., Bd. VI, 1872, S. 171.

[2]) Es ist auch die Auffassung von A. J. Wauters: Un artiste bruxellois oublié, Jean van Roome dit »Jean de Bruxelles«. Bruxelles 1904. Extr. du journal La Gazette, 21 sept., S. 3.

[3]) Vgl. Schayes, Analectes archéologiques usw. Anvers 1857, S. 252.

[4]) So nimmt Dehaisnes an.

[5]) Nach der Reconnaissance vom 30. Juli 1522, Baux, a. a. O. S. 408f.



Abb. 9
Weibliche Heilige
Brou, Grabmal
der Margarete von Österreich

Mittelalter). Können sie nach Erfindung und Stil von Janne van Bruessel, alias van Roome, entworfen sein [1])?

Wir haben keine Gemälde desselben, und die Wandteppiche, die J. A. Wauters auf ihn zurückführt, werden ihm von Destrée abgestritten, der die Tapeten dieser Gattung am besten kennt und zuerst in Gruppen gebracht hat.

Zwar für einen dieser Teppiche, den mit der Kommunion des Herkenbald, jetzt im Musée Cinquantenaire zu Brüssel (Abbildung bei Destrée, a. a. O. S. 15), hat Jean urkundlich den Entwurf gemacht, doch ist der Karton von einer anderen Hand, von »maître Philippe«. Immerhin, dieser Teppich zeigt Ähnlichkeiten mit den Statuetten, im Kostümlichen, z. B. den schleppenden, eng anschließenden Frauenkleidern mit viereckigem Brustausschnitt und um den Hals schließendem Unterkleide (vgl. dazu für Brou Charvet, Réunion usw. XXI, 363). Eine der Frauen rechts auf dem Teppich trägt eine Haube mit breiter Zeugschleife oben auf dem Kopfe; diese kommt auch in Brou vor, hier wie auf der Tapete das Herumlegen der Zöpfe um den Kopfschmuck. Jene Frau mit der Schleife ist ähnlich schlank gewachsen, stakig, hochhalsig und langnasig wie viele jener Statuetten sind; sie hat, wie bisweilen die letzteren, in dem seitlichen Ausweichen des Kopfes noch einen Anflug von gotischer Bewegtheit; sie greift, zeremoniös, ihr schweres Oberkleid mit beiden Händen auf wie öfters die Figuren an den Grabmälern. Zwar ist dies Aufgreifen der Gewänder ein Lieblingsmotiv der Niederländer seit den Eycks. — Alles in allem, Jean de Bruxelles könnte, nach dem Teppich zu urteilen, den größeren Teil jener Gewandstatuetten ganz wohl entworfen haben.

Sicher ist, daß die meisten derselben brabantisch sind [2]), nach Erfindung und Stil, desgleichen der große Marmoraltar der Sieben Freuden Mariä, dessen Reliefs ebenfalls in

---

[1]) Vgl. über ihn Destrée, Maître Philippe usw. Bruxelles 1904, Vromant & Co., S. 17 und 35, dazu den schon zitierten Aufsatz von J. A. Wauters.

[2]) Es gehören hierher sämtliche am Grabmal des Herzogs bis auf die eine, die auf Abb. 3 ganz links erscheint, am Grabmal der Mutter die ersten beiden linkerhand, an dem der Margarete von Österreich die hl. Katharina, die halb vom Rücken gesehene mit den im Bogen zur Seite gewehten Flechten (Abb. 9), die hl. Barbara, die hl. Margarete. Ein Teil dieser Figuren ist sicher von derselben Hand ausgeführt, leider sind die Köpfe zum Teil ergänzt, mehrfach durch Kopien nach den erhaltenen Köpfen, wodurch die Stilkritik sehr erschwert wird. Z. B. ist der Kopf der Margarete am Grabmal der Margarete von Österreich eine Kopie dessen der hl. Barbara ebendort. Die letztere zeigt ein höchst charakteristisches Kopfideal (geschlitzte Augen mit ziemlich schweren Oberlidern, an die des Agostino di Duccio erinnernd, der kleine Mund mürrisch vorgeschoben, große abstehende Ohren mit tief ausgestochener dreieckiger Muschel). Dieser Typus kehrt am Grabmal des Herzogs bei der Statuette mit dem Turban (östliche Schmalseite, rechts) wieder; offenbar sind beide Statuetten

diese Frühzeit (bis 1522) fallen. Es finden sich hier Darstellungen aus der Jugend Christi, die zum Teil schlagend verwandt auf den Brüsseler Schnitzaltären aus der Werkstatt und Schule des Jan Bormann wiederkehren[1]); die Visitatiogruppe (Abb. 4) z. B. auf dem Bormannschen Altar in Villberga (Abb. 5), und nicht nur das Bewegungsmotiv, auch die Art, wie das Gewandzeug daran teilhat, wie der Mantel der Elisabeth z. B. vorn niedergleitet, auf dem Rücken sich staut, emporschiebt; auch ganz Beiläufiges, wie bei Maria die Teilung der Locken. — Villberga bietet auch eine sehr ähnliche »Anbetung der Könige«, doch steht die am Schnitzaltar des Strengnäser Kirchenmuseums (Abb. 7)[2]) der Anbetung in Brou (Abb. 6) noch näher. Hier fehlt bei dem Mohrenkönig sogar das Bandelier mit den Quasten nicht, um Kaspars Hut ist, wie in Brou, ein Schal geschlungen, dessen Enden sich vorn am Boden ausbreiten! Zwar in Brou fehlt das Thronbett, für die Anbetungen von Strengnäs und Jäder so charakteristisch.



Abb. 10
Nachfolger des
Jan Bormann
Detail der
»Verlobung Mariä«
Altar in Strengnäs,
Kirchenmuseum

Doch wir finden an den Altären von Strengnäs und Jäder auch eine der Gewandstatuetten vom Grabmal der Margarete von Österreich, jene geziert anmutige Gestalt mit im Bogen niederschwebendem Doppelzopf, geschlitzten, zierlich zusammengenestelten Ärmeln, die, halb vom Rücken gesehen, ihr schlankfaltiges Schleppenkleid mit beiden Händen an den Säumen emporzieht (Abb. 9, der Kopf der Statuette ergänzt, und 10). Ist diese graziöse Figur von Jean de Bruxelles' Erfindung, so wäre sie durch ihn auch in jene Schnitzaltäre gekommen[3]). Unmöglich ist es nicht. Er hat auch für die Meester Beeldsnyder Entwürfe gemacht, 1510 die Zeichnungen für einen Statuenzyklus der Brabanter Herzöge und Herzoginnen, den dann der jüngere Bormann ausgeführt hat.

Allerdings, man kann den Fall auch anders ausdeuten. Da nämlich derselbe Bildhauer, der eine Reihe der Statuetten für die Grabmäler ausgeführt hat (vgl. S. 88 Anm. 2) — ich will ihn nach seiner Barbara am Grabmal der Margarete von Österreich (Abb. 8) den »Meister der hl. Barbara« taufen —, auch an jenen Reliefs des großen Marmoraltars mitgetan hat, die so auffallend an die Brüsseler Altäre erinnern — sicher hat er z. B. in der Anbetung der Könige (Abb. 6) die Madonna, in der Anbetung des Kindes die Gruppe der knienden Engel gemacht —, so liegt der Schluß nahe, dieser Gehilfe Boghems habe, wie für die Szenen des Altars[4]),

von derselben Hand (der Kopf der mit dem Turban ist vom Restaurator für die Statuette rechts an der nördlichen Langseite kopiert); derselben Hand ist auch die Figur mit der deutschen Haube (südliche Langseite, rechts) zuzuweisen, deren Kopf wieder an der westlichen Schmalseite kopiert ist. Wahrscheinlich gehört ferner dem Barbarameister die hl. Katharina am Grabe der Margarete von Österreich. Sicher hat er Anteil am Altar der Sieben Freuden Mariä (vgl. darüber weiter unten); ferner mag ihm die Statue des hl. Nikolaus von Tolentino, die jetzt auf einem der Altäre unterhalb des Lettners steht, gehören.

[1]) Vgl. Johnny Roosval, Schnitzaltäre in schwedischen Kirchen und Museen aus der Werkstatt des Brüsseler Bildschnitzers Jan Bormann, Straßburg, Heitz, 1903.

[2]) Die Photographie nach diesem Altar verdanke ich der Güte des Herrn Dr. Roosval.

[3]) Vgl. über diese Figur und ihr Vorkommen an den Schnitzaltären J. Roosval, a. a. O. S. 32 f., dazu Hedicke im Repertorium für Kunstwissenschaft XXX, 352 f., und Destrée, Tapisseries et sculptures bruxelloises, Bruxelles, 1906, Bl. XL und XLIII.

[4]) Wahrscheinlich ist sein Anteil an dem Altar ein sehr beträchtlicher.

so für die Statuetten der Grabmäler einfach seine Schulmotive mitgebracht, d. h. sich um die Skizzen des Malers Jean de Bruxelles nicht viel gekümmert. Daß die unter Boghem arbeitenden Plastiker Spielraum gehabt haben, den Pourtraicts zum Trotz oft ihren eigenen Inventionen gefolgt sind, zeigen einzelne unter den frühen Statuetten, die gar nicht von Brabanter Erfindung sein können.

Ich meine die beiden schönen Figuren der Margarete und Katharina, die am Grabmal der Mutter links und rechts der Nische stehen, und ihrem Stile nach auf einen Meister aus der Nachfolge des Colombe deuten. Die Schule verrät sich hier auch in der Erfindung, in gewissen Beiläufigkeiten des Kostüms u. a. Bei Margarete sind die beiden Enden des Kopfschleiers zu einem Wulst gedreht und vorn vor der Brust verknotet; es ist ein Motiv aus dem Colombeschen Kreise, die Madonnen von Écouen und Mesland zeigen Ähnliches. Die Katharina wäre auf das Gewand etwa mit der betenden Anne de Bretagne in Saint-Denis zu vergleichen, besonders, wie die feinen ausstrahlenden Fältchen des bauschigen Rockes unter dem perlenbesetzten, ärmellosen Jackett hervorkommen [1]). Das Aufgreifen der Röcke kommt bei diesen beiden Heiligen nicht vor, was kaum ein Zufall ist; Colombe und die Seinen liebten es nicht, es hätte ihren Figuren nicht einmal gestanden. Margaretens Drache ist von der Sippschaft des Colombeschen auf dessen Georgsrelief im Louvre, französisch insbesondere die Akkuratesse des schön gezeichneten Schuppenkleids; dagegen der Drache der brabantischen Margaretenstatuette am Grabmal der Margarete von Österreich von einer ganz anderen Familie.

Jene zwei Figuren sind wahrscheinlich nicht in die Zeit Perréals zu setzen, (vgl. oben), sondern gleichzeitig mit den anderen; sie sind von französischer Erfindung, weil sie von französischen Händen sind; daß Boghem seinen Gehilfen je länger, je mehr Freiheit ließ, zeigen auch die Statuetten am Sarkophag der Margarete von Bourbon [2]), wie jene auf dem Teufel stehende Gestalt am Grabmal Philiberts (auf der Abb. 3 ganz links), die einzige unter den Statuetten desselben, die man in die Zeit nach 1526 setzen darf, in die Zeit, wo Meit schon in Brou arbeitete. Sie hat nach Stil und Erfindung mit den übrigen nichts mehr zu tun, deren Zyklus sie doch ergänzte, kann also auch nicht auf den — doch allen gemeinsamen — Entwurf gehen.

Wie gesagt, sind die beiden Hauptgräber, das des Herzogs und das der Margarete von Österreich, als Etagengräber ausgeführt, mit einer doppelten Darstellung des »Verstorbenen«, unten als Toten — la mort heißt es wohl in den Urkunden — oben lebend, betend, mit den Prunkgewändern (vgl. Abb. 2 u. 3). Es mag sein, daß diese Idee schon 1516 aufs Tapet gekommen ist, den kurzen Rechnungsvermerken ist zwar Sicheres nicht zu entnehmen [3]).

---

[1]) Vgl. Vitry, Michel Colombe. Paris 1901, S. 457, Abbildung.

[2]) Vgl. über diesen wunderlichen Manieristen, der nachträglich den Altar der Sieben Freuden mit seinen häßlichen Engeln staffierte (vgl. Abb. 7 oben, Abb. 11 u. 12), also wahrscheinlich erst nach 1526, gleichzeitig mit Meit, in Brou arbeitete, weiter unten.

[3]) Jean de Bruxelles entwirft für Philibert auch »une sépulture moderne«, desgleichen für Margarete, während von dem Grabmal der Mutter nur gesagt wird: »une autre sépulture pour ma dame Marguérite de Borbon«. Da für dieses später an der einfachen Grabfigur festgehalten, die beiden ersteren dagegen als Etagengräber ausgeführt wurden, darf man vielleicht mit Charvet (Réunion usw. XXI, 347) unter »sépulture moderne« diesen Typus mit der Leiche verstehen, der damals erst mehr in Aufnahme kam und besonders in den Niederlanden wohl als neu bezeichnet werden konnte. Man könnte sonst unter »moderne« nur »im italienischen Renaissancestil« verstehen, doch erstens hätten derartige Grabbauten nicht in die Kirche gepaßt, zweitens besaß ja Margarete die Entwürfe Perréals.

Merkwürdig, daß es nicht die frühen französischen Entwürfe, sondern wahrscheinlich die niederländischen gewesen sind, durch die das im Grunde französische Motiv der Leiche und die französische Idee des Etagengrabmals hineingekommen sind. Margaretes persönliches plesir et vouloir mag dabei den Ausschlag gegeben haben; sie hatte gewiß derartiges gesehen; gerade um 1516 ist übrigens in Saint-Denis das Grabmal Ludwigs XII. begonnen, das älteste unter den französischen Königsgräbern, an dem »Transis« erscheinen.

Der Etagenaufbau des letzteren zeigt schon einen moderneren Typ; der in Brou gewählte ist der altertümlichere, der eigentlich gotische. Er läßt sich in Frankreich bis ins XIII. Jahrhundert zurückverfolgen. Denn schon in dem Grabmal des Amalric von Citeaux (gest. 1225)[1]) sind die Elemente für das der Margarete von Österreich wie für das Philiberts gegeben[2]). Schon in Citeaux waren die Sarkophagwände in Arkadenstellungen aufgelöst[3]), die untere Grabfigur lag darin wie in einem gläsernen Sarg. Zwar, sie war noch nicht als nackte Leiche gegeben; Transis sind meines Wissens erst seit 1400 etwa nachweisbar[4]) und erst im XVI. Jahrhundert allgemeiner in Aufnahme gekommen[5]). — Also es wurden in Brou fünf große »Repräsentationen« in Aussicht genommen, je zwei für Margarete von Österreich und den Herzog, eine für die Mutter. Diese liegenden Grabfiguren und die sie umstehenden Putten, welche die Wappen, die Grabschriften, Schilde mit den Initialen der Verstorbenen, Helm und Handschuhe des Herzogs tragen sollten, waren im Frühjahr 1526 noch gar nicht in Angriff genommen. Am 14. April dieses Jahres beauftragte Margarete ihren Hofbildhauer Konrad Meit, binnen vier Jahren, vom 15. Mai 1526 an gerechnet, die Repräsentationen nebst den Putten auszuführen[6]).

Es war der statuarische Teil der Aufgabe, der wichtigste im Grunde. Es war eine Aufgabe, ganz zugeschnitten auf Meits Persönlichkeit. Das Porträt, die nackte Standfigur, war von jeher seine Sphäre. So gab er denn auch durchaus sich selbst.

Durch die pourtraicts Boghems (und etwa Jean de Bruxelles') ist er kaum sehr gebunden gewesen[7]), obwohl es nach der Urkunde so scheint. Wir sahen, daß Boghem selbst den Gehilfen, die ihm unmittelbar unterstanden, verhältnismäßig freie Hand ließ. Meit ist niemals Boghems Gehilfe gewesen, er stand ihm schon 1526 als Meister dem Meister gegenüber, durfte seinen Bruder Thomas als Gesellen mitbringen und, was das Entscheidende war, Boghem hatte gar nicht das Recht, seine Arbeit zu begutachten und abzunehmen.

Selbstverständlich mußte sich Meit an bestimmte Maße halten, er konnte die Zahl auch der Beifiguren, auch der Putten nicht willkürlich vermehren, für diese waren feste Plätze vorgesehen. Am Grabmal Philiberts ist die Verteilung derselben, der Gedanke,

---

[1]) Vgl. Histoire de l'acad. royale des Inscriptions et belles-lettres, Bd. IX, Paris 1736, zu S. 218, dazu Ém. David, Hist. de la sculpt. franç. Paris 1872, S. 62; nach dem Stich kann das Denkmal erst aus dem späten XIII. Jahrhundert sein.

[2]) Sogar die auf der oberen Grabplatte *stehenden* Statuen.

[3]) Ein Beispiel des XIV. Jahrhunderts aus Longpont bei Viollet-le-Duc. Dict. rais. de l'archit. franç., Bd. IX, 51.

[4]) Ein Beispiel bietet das Grabmal des Kardinals de Lagrange (gest. 1402), ein Hauptwerk der Avignonenser Schule, jetzt im Museum dort.

[5]) Vgl. Ém. David, a. a. O. S. 127.

[6]) Abdruck des Kontrakts in der Gaz. d. beaux-arts, 2e pér., VI, 170ff.

[7]) Dies auch die Auffassung von H. Michaelson, in dieser Zeitschr., Bd. XXI, S. 227, Anm. 3.

die Putten oder Engel nicht nur zu Häupten und Füßen der Grabstatue (wie in Dijon), sondern auch links und rechts derselben (in der Mitte der Langseiten) anzubringen, sichtlich aus den Pfeilerstellungen des Unterbaues entwickelt; sie krönen die Hauptpfeiler (Abb. 3). Offenbar hat Boghem, der Architekt, sie so verteilt, desgleichen die Nischen, in denen sie an den beiden Wandgräbern stehen. Die Abmessungen dieser Nischen waren auch für die der Putten maßgebend (vgl. unten). Und deutlich zeigen gerade diese Wandnischen an den Gräbern der Frauen, daß schon Boghem die Putten *stehend* dachte!

Ob auch nackend? Es sieht nicht so aus, als ob man anfangs daran gedacht hätte, das Nackte hier so stark sprechen zu lassen. Die beiden Schwebeengel mit dem

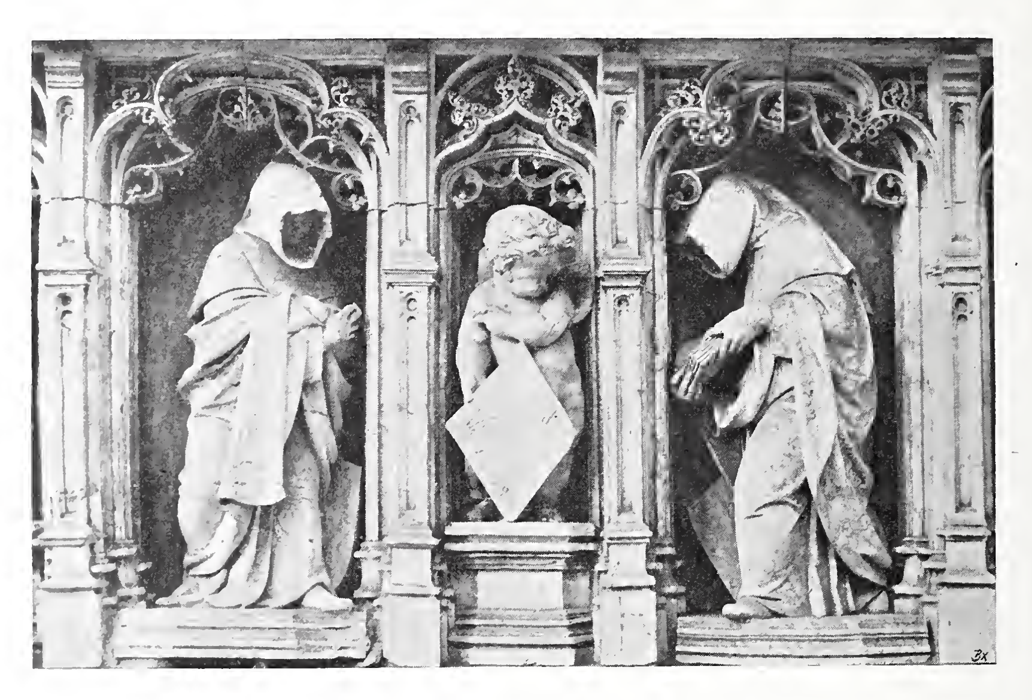


Abb. 11
Der »Meister mit dem Stirnschopf«
Pleureurs und Putto vom Grabmal der Margarete von Bourbon
Brou, St-Nicolas de Tolentin

Wappen der Margarete von Österreich am südlichen Giebel des Ziboriums, das ihr Grabmal überwölbt, sind gotische, sind flandrische Gewandengel. Ebenso die älteren am Altar der Sieben Freuden Mariä. Und noch am Tympanon des Westportals hat Boghem stehende Engel gewandet ausführen lassen.

Doch er schwankt: An jenem Ziborium sind am nördlichen Giebel die Wappenengel nackend (Abb. 1). Und solche begegnen auch außen über dem Portal des Nordtransepts, das 1527 schon fertig war[1]) (Abb. 13). Wichtig ist, daß diese vier nackten Wappenengel nach Stil und Erfindung (!) von einer Hand zu sein scheinen. Wahrscheinlich hat Boghem, als er sie guthieß, dem Drängen eines italienisch geschulten

[1]) Wie aus der Reconnaissance von 1527 hervorgeht, Abdruck bei Quinsonas, Matériaux I, 381.

Plastikers nachgegeben, der also *seine* Erfindung an die Stelle der des Pourträts setzte. Denn es ist — wenigstens für jenes Ziborium — nicht anzunehmen, daß nach dem Entwurf die Engel des Nordgiebels anderer Art sein sollten als die des südlichen! Mit den Putten*statuen*, die Meit in Auftrag bekam, kann es ähnlich liegen. Erst Meits Talent hat vielleicht für die Nacktheit entschieden. Er gibt seine Putten *völlig* nackt — wie seine Judith —, nicht umwickelt von Stoffschärpen, wie jene Wappenengel sind; zwei (zu Füßen der Mutter) halten einen kleinen Schal in der Hand (Taf. IV).

Die Puttenstatuen Meits (und seiner Gehilfen) stehen auf Fußplatten mit italienischen Renaissanceprofilen und feinen italienischen Rankenfriesen. Boghem war Gotiker, er wird sie so nicht entworfen haben, auch jene herzförmigen Schilde (mit den Initialen) nicht, die zwei der Putten am Grabmal der Margarete von Bourbon halten; die Schilde, wie Boghem sie liebte — gotisch randlos, gotisch spitz — haben die Form auf die Spitze gestellter Rhomben oder Rauten. Meit hat sie für die Wappenschilder festgehalten [1]), nur am Grabmal Philiberts nicht.



Abb. 12
Der »Meister mit dem Stirnschopf«
Wappenengel
Brou, Altar der Sieben Freuden Mariä

Überließ also Boghem Meit und den Seinen sogar die Gestaltung der Fußplatten, die doch ein Stück der Architektur, d. h. *seine* Domäne waren, wieviel mehr das Figürliche. So sehen wir denn auch in den Putten nicht nur Meit selbst, sondern auch seine Gehilfen sich nach ihrer Eigenart ausleben (vgl. unten). Dieses verhältnismäßig selbständige Nebeneinanderarbeiten mehrerer — auf das wir immer aufs neue stoßen — war mittelalterliches Erbe, es hatte den großen plastischen Schöpfungen der klassischen Gotik den inneren Reichtum und jene Frische und Unmittelbarkeit gegeben, die das Zeichen echter Kunst ist.

Für die großen Grabstatuen, die vorzugsweise der eigenhändigen Ausführung durch Meit vorbehalten waren, kommt einer der Entwürfe in Betracht, die Jean de Bruxelles 1516 geliefert hatte: »ung visaige de feu monseigneur de Savoye sur ung tableau à l'uille aussi grand que le vif.« Meit kannte den Herzog kaum persönlich; er kann sich an Jean de Bruxelles' Gemälde inspiriert haben; wie es *ihm* gefiel.

Durch den Entwurf Boghems wird für die Grabstatuen das Kostümliche im allgemeinen festgelegt gewesen sein. Darüber hinaus anzunehmen, daß Boghem dem Meit hätte vorschreiben können, wie er hier eine Hand, dort ein Haupt zu bewegen, zu gestalten habe, wäre lächerlich. Insbesondere lagen die Züge seiner Herrin Meit in den Fingern.

---

[1]) Wie auch der Manierist am Sarkophag der Margarete von Bourbon, Abb. 11 u. 12.

Zwar, der Wortlaut der Urkunde von 1526 ist, wie gesagt, unserer Auffassung abgünstig, aber nur, weil sie unklar gefaßt ist, überdies an der entscheidenden Stelle wahrscheinlich verlesen oder verschrieben. Diese Stelle, gleich zu Beginn der Urkunde, besagt: Meit wird sich nach Brou begeben, »pour besoignier aux sepultures, que madicte dame entend estre faictes en icelle eglise de Brou, *et* selon le pourtraict pour ce fait par ledit maistre Loys van Beughen, fera les pieces que s'enssuyvent de sa main, assavoir: les visaiges, mains et les vifs« (worüber unten) usw. Wahrscheinlich ist das »selon le pourtraict« usw. zu dem *Vorhergehenden*, zu »que madicte dame entend estre faictes« usw. zu ziehen, also das »et« hinter Brou zu streichen und dafür hinter Beughen einzuschalten. So liest in der Tat Dehaisnes die Stelle[1]), Baux und Houdoy dagegen wie oben. Sollte kein Lesefehler (und auch kein Schreibfehler des Originals) an dieser Stelle vorliegen, jedenfalls ist ein Denkfehler im Spiele. Das »selon le pourtraict« usw., das ganz richtig am Eingang der Urkunde steht, wohin es gehört, hätte überhaupt gar nicht unmittelbar neben das »fera de sa main« geraten können, wäre die Urkunde nicht so salopp disponiert, ginge sie nicht schon ins einzelne, ehe sie noch gesagt hat, was denn Meit überhaupt alles liefern soll.

Daß Meit als Persönlichkeit neben Boghem in Brou respektiert worden ist, geht aus der Art hervor, wie A. du Saix von ihm spricht[2]), der die Kirche und ihre Bildwerke hatte entstehen sehen. Für du Saix ist maistre Conrard *der* Bildhauer von Brou, wie Boghem der Baumeister war. Das wiegt um so mehr, als du Saix ein begeisterter Bewunderer Boghems und der letztere mit Meit auf gespanntem Fuße war.

Gewiß schon *vor* 1530, wo die Spannung eine so hochgradige wurde, daß die Bauverwaltung sich ins Mittel legen mußte. Ihre Verwarnung ist von heftiger Tonart, sie richtet sich an *Boghems* Adresse, obwohl sie auch Meit zur Kenntnis gegeben wurde[3]). Dieser war im Grunde eine ruhige und liebenswürdige Natur; der langjährige Leiter der Domfabrik, Bruder Loys de Gleyrens, bezeugt es ihm bei seinem Fortgang von Brou in dem Zertifikat vom 12. März 1532: »a vescu et conversé bénignement et amyablement avecques nous en homme de bien«[4]); freundlicher konnte er sich kaum aussprechen.

Die Schuld pflegt in solchen Fällen nicht an den Menschen allein zu liegen. Die Sachlage, die der Kontrakt von 1526 geschaffen hatte, war eine unklare. Meit war eine Ausnahmestellung gegeben, zugleich die leitende Boghems betont. Er sollte Meit zwei seiner drei Gesellen stellen; ein schwieriges Amt; seit 1530 wird festgesetzt, daß Meit sie alle drei selbst zu wählen hat. Boghem hatte Meit auch das Material, den Juraalabaster und neun große Blöcke karrarischen Marmors, zu liefern. Der Marmor ließ jahrelang auf sich warten, kam erst Mitte Juli 1528, während Meit doch seit Mai 1526 in Brou war. Zwar hat er sicher diese Jahre nicht gefeiert. Man darf wohl die Alabasterstatuen, soweit sie eigenhändig sind, zum größeren Teil in diese ersten Jahre setzen, denn der Alabaster war leicht zu beschaffen, auch waren sehr wahrscheinlich schon bei Meits Ankunft größere Alabasterblöcke zur Verfügung.

Da sich Meits Arbeiten durch Boghems Mitschuld verzögert hatten, ward ihm Ende August 1530 die Frist um ein Jahr verlängert[5]), ja, der Termin der Herzogin

[1]) *Et* qu'il sculptera de sa main usw.; vgl. Dehaisnes a. a. O. S. 385.

[2]) Baux, a. a. O. S. 211.

[3]) Abdruck bei Baux, a. a. O. 209.

[4]) Abdruck bei Finot, Réunion usw. XII, 232.

[5]) Das Aktenstück ist von Baux nur teilweise, weiteres daraus bei Charvet, Réunion usw. XXI, 312 publiziert.



KONRAD MEIT

ALABASTERSTATUE DER MARGARETE VON ÖSTERREICH

BROU, ST-NICOLAS DE TOLENTIN (DETAIL)



anheimgestellt. Abgeliefert hat Meit am 12. März 1532[1]). An diesem Tage werden seine Statuen von zwei Bildhauerexperten, einem Spanier und einem Antwerpener Meister, besichtigt und als »bons et recepvables« erklärt.

Inzwischen war Margarete gestorben (30. November 1530). Daß Meit bei ihrem Ableben zugegen, also damals in Brüssel gewesen sei — man hätte an das Abnehmen der Totenmaske und Ähnliches denken können —, hat Charvet, wie so vieles andere, in die Urkunden hineingelesen[2]). Meit gibt übrigens das Antlitz der toten Margarete sichtlich *nicht* nach ihrer Maske, vielmehr leicht idealisiert. Überdies gehört diese Statue, die aus Alabaster ist, wahrscheinlich in die früheren Jahre. In die Zeit nach Margaretes Tod ist eher die Marmorstatue der lebenden Margarete zu setzen, nach Rousselet steht die Jahreszahl 1532 auf dem Saum ihres Mantels.

Doch mag Meit zwischen 1526 und 1532 mehr als einmal in den Niederlanden gewesen sein. Ritt doch Boghem zweimal im Jahre nach Brüssel. Vielleicht ist während eines Aufenthalts in den Niederlanden Meits kleine Medaille auf den Nürnberger Patrizier Peter Harsdörffer entstanden, die Pick ans Licht gezogen hat[3]). Das »*von* Conrat Mit« auf der Medaille scheint sagen zu wollen, daß der Meister über den Niederlanden und Savoyen die Heimat noch nicht vergessen hatte.

Es hing gewiß mit dem Ableben Margaretes zusammen, daß Meit sich beizeiten nach anderen Aufträgen umsah. Schon im Januar 1531 schloß er einen Kontrakt mit Philiberte von Luxemburg, in dem er den weitläufigen statuarischen Schmuck für ein großartiges Wandgrab in Chalon übernahm[4]). Man glaubt zwischen den Zeilen der Urkunde zu lesen, wie sehr die Lebendigkeit der Meitschen Marmorsachen es Philiberte angetan hatte, wenn immer aufs neue ausbedungen wird: »au plus près du vif que faire se pourra.« — Man darf hoffen, daß von diesen Statuen für Chalon (1532 bis 1534), die, schon im Atelier des Künstlers bewundert, niemals zur Aufstellung kamen und, im Kloster magaziniert, so lange gepriesen und umworben wurden, bis sie alle verschwunden waren, am Ende dies und das Stück wieder auftaucht.

2. DER ANTEIL KONRAD MEITS UND SEINER GEHILFEN

Indem ich nun an der Hand der Abbildungen die Reihe der Statuen durchspreche, stelle ich diejenigen voran, die m. E. als eigenhändige Arbeiten Meits zu gelten haben.

In dem Kontrakt von 1526 steht[5]), er soll eigenhändig »les visaiges, mains et les vifs« machen. Les vifs ist am ehesten auf die großen, lebend dargestellten Grabfiguren[6]) zu beziehen, und selbst wenn das Wort hier in allgemeinerem Sinne gebraucht ist und sich etwa auch auf die Putten bezieht, so schließt es jene mit ein, meint sie

---

[1]) Vgl. Réunion usw. XXII, 253.

[2]) Meit wird von Karl V., dem Erben Margaretes, gar nicht für die Dienste, die er »à l'heure du trespas de Marguérite« geleistet hat, belohnt, es steht vielmehr: jusqu'à l'heure de son trespas, d. h. er erhält, wie die andern Diener auch, für die seiner Herrin bis zu ihrem Tode geleisteten Dienste ein Gnadengeschenk.

[3]) Vgl. Ausstellungszeitung der Deutschen Kunstgewerbeausstellung, Dresden 1906, Nr. 17, S. 260.

[4]) Vgl. darüber Jules Gauthier, Réunion usw. XXII, 250 ff., Abdruck des Kontrakts S. 272 ff.

[5]) Vgl. Gaz. des b.-a., 2e pér., Bd. VI, S. 170.

[6]) Sie werden gleich darauf einzeln aufgezählt, die der Margarete und Philiberts ausdrücklich mit dem Zusatz: au vif. Les vifs als les nus zu deuten, ist gewiß unrichtig, obwohl dann mehr Logik in den Passus käme.

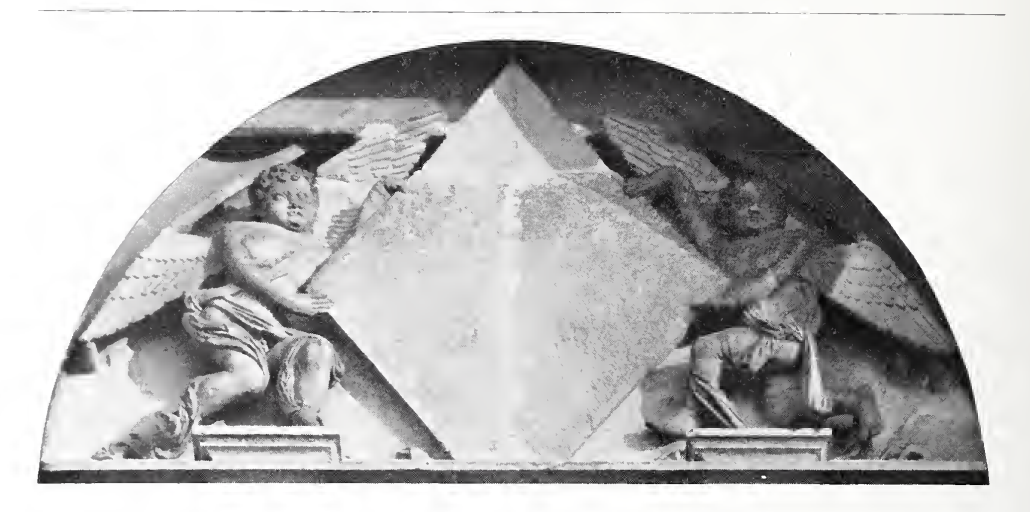


Abb. 13
Der »Meister der nackten Wappenengel«
Wappen vom Nordtransept
Brou, St-Nicolas de Tolentin

in erster Linie. Also, mag die Stelle so unklar gefaßt sein, wie sie will, sie besagt jedenfalls, daß die lebenden Fürstenstatuen in der Hauptsache von Meits Hand sind, besonders in den nackten Teilen [1]).

Vor allem gilt das von der Repräsentation der Margarete, seiner Herrin. Denn wie unwahrscheinlich, *an sich*, daß er *ihr* Bildnis seinen Gehilfen überlassen, für ihr wohlbekanntes Haupt, für ihre Hände den Entwurf eines anderen benutzt haben sollte. Ihr Angesicht, ihre Hände *lagen* ihm; sie waren etwa so, wie *er* ein Antlitz, eine Hand zu formen pflegte, wenn er eine Figur nach seinem Sinne entwarf. Offenbar hing es damit zusammen — obschon nicht damit allein —, wenn Margarete für seine Art und Kunst so viel Interesse hatte.

Als er nach Brou ging, hatte er sie bereits wiederholt porträtiert, wahrscheinlich viel häufiger — in all den Jahren — als aus den Urkunden ersichtlich ist. Die kleine Buchsbüste im Münchener Nationalmuseum ist möglicherweise eine von den beiden, die Meit 1518 bezahlt wurden. Wann er ihre Marmorbüste gearbeitet hat [2])? Es kann ein Probestück gewesen sein, das Margarete ihrem Bildhauer auferlegte, ehe sie ihm den großartigen Auftrag für die Grabstatuen gab; allerdings auch ein Parergon, während der Arbeit an diesen.

Die beiden Grabstatuen seiner Herrin, die er in Brou schafft — denn auch die *tote* Margarete scheint eine eigenhändige Arbeit zu sein — werden fast übertönt von dem Ziborium, unter dem sie ruhen; es rauscht über ihnen, wie ein Orchester. Von

[1]) Man könnte sagen, die letzteren seien durch diese Stelle doppelt beglaubigt, denn das les vifs schließt Gesichter und Hände derselben nochmals in sich.

[2]) In Margaretes Inventar wird ihre und Herzog Philiberts Büste »faites de marbre blanc de la main de M. Conrat« erwähnt, Delaborde, Inventaire des tableaux usw. de Marguérite d'Autriche, Paris 1850 (mir nicht zugänglich); diese Büsten gelangten später in den Besitz der Maria von Ungarn und wurden auf Schloß Turnhout bewahrt (vgl. Pinchart in P. Lacroix' Revue universelle des arts, Bd. III, 1856, S. 130 ff.); beim Tode der Maria v. U. ließ Philipp II. die dort vereinigten Kunstschätze nach Brüssel ins Schloß bringen.

Maßwerk überfangen, in Maßwerk aufgelöst, *lastet* dennoch der obere Teil; die Baldachine an den Ecken hängen nieder, obwohl emporschießend (Taf. I). Sie sind zu schwer für die Statuetten, diese zu winzig; man könnte selbst denken, daß an dieser Stelle die Proportionen geändert seien. Doch finden sich ähnliche Unstimmigkeiten oft in der Spätgotik. Der Eindruck des Ganzen ist bei der Ansicht übereck, welche die Tafel gibt, ein wenig verwirrend. Faßt man einzelne Seiten ins Auge, so verrät sich jedoch ein feinfühliges Künstlerauge im Verspinnen der Motive über die Flächen, in der reizvollen Abstufung des Überschwanges, vom kräftig-schattenden Zuge des Maßwerks bis zum zartesten Flimmer — und Flaum — der Blätter an den Baldachinen. Geht man ins einzelne, kann man sich des Entzückens nicht erwehren. Erlesenes bergen besonders die großen Kehlen. Da ist ein Palmenzweig [1]) in feinstem Lorbeergewinde, da sind reizende Büschel von Margaretenblumen (etliche auch am Grabmal der Margarete von Bourbon). Es war die Zeit der Wortspiele und Anspielungen; das Bild der Lieblingsblume verfolgte Margarete — bis in ihre Träume [2]); doch nirgends ist in diesem dürren Bereich etwas Anmutigeres erwachsen als die Flora an diesen Grabmälern; sie ist der Flora der klassischen Gotik ebenbürtig.

Unter dem reizenden Sterngewölbe dieses Ziboriums ruht auf der oberen Grabplatte Margarete in ihren Prunkgewändern (Abb. 14); sie trägt die Herzogskrone, um den Hals einen Schmuck aus Margaretenblumen; Philibert hatte ihr vor der Vermählung etwas der Art überreichen lassen [3]). Das starre gotische Motiv der betend zusammengelegten Hände, das Colombe in Nantes noch hat, ist hier gelöst, die Hände ruhen übereinander. Würde ist in die Demut gegossen. Colombe würde ein solches Auflösen des strengen Motivs nicht einmal gelegen haben. Wundervoll ist, wie — bei aller Weichheit der Oberfläche — das männlich Entschlossene, Intelligente des Wesens in den Zügen sich ausprägt, in der Haltung selbst; die Gestalt hat etwas Aufrechtes, obwohl sie ruht. Man mag Meits intime kleine Buchsbüste in München dieser monumentalen Darstellung in gewissem Sinne vorziehen — die Witwenhaube stand Margareten besser zu Gesicht als diese zackige Herzogskrone — doch scheint es mir, daß in Brou die Auffassung mit der Größe des Maßstabes gewachsen ist. Man hat vor dieser *Statue* sofort und lebhafter das Gefühl, vor einer bedeutenden Persönlichkeit zu stehen; die kaltblütige Diplomatin glaubt man vor sich zu sehen, die dem Kardinal von Amboise standzuhalten wußte. Bedeutsam spricht die stärkere Öffnung des Mundes.

Wie gesagt, man hat nicht erst aus Art und Stil heraus zu beweisen, daß Meit diese Gestalt geschaffen hat; sie ist so gut beglaubigt, als ein Kunstwerk nur sein kann, und hat bei einer Charakteristik des Meisters, zusammen mit der Statuette der Judith in München, den Ausgangspunkt abzugeben. Was man findet, sind jene Züge, die Bode zum Teil schon an den Statuetten beobachtet hat: der Glanz und Flaum der Haut, daneben gewisse Bestimmtheiten, Schärfen (die Lidränder); die feinen Faltenreifen unter den Augen, die, oft ziemlich tief auf der Wange, bei den kleinen Büsten und Statuetten [4]) und sogar bei den Putten von Brou [5]) sich wieder finden. Bezeichnend

[1]) Man hat darin eine Feder, als Anspielung auf Margaretes Dichtungen, vermutet; doch eine Feder würde unten angespitzt sein. Daß ein Blattwedel gemeint ist, geht daraus hervor, daß das (öfter wiederkehrende) Motiv gelegentlich mit Fruchtknötchen ausgestattet ist (Motiv links des linken Engels zu Häupten Margaretes).

[2]) Le Glay, Maximilien I et Marguérite d'Autriche, Paris 1839, S. 41.

[3]) Le Glay, a. a. O. S. 44.

[4]) Büste in Berlin, Adam in Gotha.

[5]) Bei denen zu Füßen der Margarete von Österreich, vgl. Taf. IV, den linken Putto.



Abb. 14
Konrad Meit
Marmorstatue der Margarete von Österreich
Brou, St-Nicolas de Tolentin

ist auch die Häufung der Ringfalten oben am Halse, eine Eigenheit *Margaretens* gewiß, doch auch der kleinen Judith in München.



Abb. 15
Konrad Meit
Alabasterstatue der Margarete von Bourbon
Brou, St-Nicolas de Tolentin

Ein intimer Zug — intim gesehen —, den auch das Büstchen Margaretes in München hat [1]), die beiden kleinen Grübchen — Zwillingsgrübchen —, die an ihrer Lippe hängen. Auch die weichen Fettpolster, die sich zwischen die Finger schieben, für Margaretens Hände charakteristisch, sind öfter des Künstlers Statuetten eigen (Eva in

[1]) Das dadurch für Meit aufs neue beglaubigt wird.

Gotha, die Fortitudo in Paris, Cluny-Museum, Abb. 28 und 29). Die Hände sind meisterhaft, weich und bestimmt, wie das Leben ist; die Finger ganz dicht beieinander und doch ganz voneinander gelöst; so auch bei der Margarete von Bourbon (Abb. 15).



Abb. 16
Konrad Meit
Marmorstatue Philiberts von Savoyen
Brou, St-Nicolas de Tolentin

Der Pfeileraufbau (Abb. 2), unter dem die Darstellung der Leiche ruht, ist mit fein gemusterten, hübsch berankten Säulchen verkleidet. Am Grabmale Philiberts dagegen geben Strebepfeilermotive den Ton an (Abb. 3). Man staunt, vergleicht man diese Unterbauten, über die Lust am Erfinden. Auch die Feinfühligkeit, die Säulen an das Grabmal der Frau zu stellen, ist merkwürdig, zwar, bei der Winzigkeit der Gliederungen — ein Spiel. Wohltuend über all dem Zierat an beiden Gräbern die Schlichtheit der großen Grabplatten.





KONRAD MEIT

PUTTEN VOM GRABMAL DER MARGARETE VON ÖSTERREICH

BROU, ST-NICOLAS DE TOLENTIN (DETAIL)



LICHTDRUCK



Für das Kostüm der Grabstatue Philiberts (Abb. 16) blieb Meit im einzelnen gewiß vieles überlassen. Ein Cherub hält den Hermelin auf der Brust zusammen; darüber liegt die Kette des Annunziatenordens. Auch hier ist der Bittgebärde das Scheue genommen. Ein stolzes Widerspiel ist in die Haltung gebracht, etwas Versonnenes in die Andacht gekommen. Und indem sich das Haupt nach rechts wendet, die Hände sich nach links hinüberneigen, knüpfen sich Fäden zu den Grabstatuen der Frau und der Mutter (wie auch zum Beschauer), der Herzog liegt nicht so verlassen in der Mitte.

Meit schöpfte für das Antlitz und die Hände Philiberts nicht aus lebendiger Kenntnis der Person [1]). Die Umwölkung der Stirn, das Hochnehmen der Brauen, vielleicht nicht charakteristisch für den Fürst-Athleten, ist es um so mehr für den Künstler; die Büsten in London und Berlin haben das ähnlich. Merkwürdig ferner die Andeutung der Brauen durch einzelne feine eingeritzte Striche — ganz wie an der Berliner Büste —, die zwischen Oberlid und Braue eingeschaltete Fettfalte, wie ähnlich bei einigen Statuetten Meits [2]), die kalligraphische Ausrundung der inneren Augenwinkel. (Auch hier die Faltenreifen auf der Wange, die Falten am Halse, obwohl er kaum hervortritt, u. a. m.)

Der Pater Rousselet berichtet in seiner alten Beschreibung der Kirche [3]), ein Italiener, Vambelli, habe die Statue Philiberts abbozziert; das kann zutreffen. Die italienischen Gehilfen, deren mehrere in Brou gearbeitet zu haben scheinen, werden teils für diese Arbeit des Zurichtens der großen Blöcke, teils für das ornamentale Beiwerk, die feinen Friese der Sockel, der Waffen usw. herangezogen sein [4]).

Zwar nach dem Wortlaut des Kontrakts von 1526 sieht es so aus, als hätte Meit die Statuen der »Lebenden« (les vifs) ganz eigenhändig schaffen sollen. Doch ist zu bedenken, wie sehr die Situation dadurch verändert wurde, daß der Marmor mehr als zwei Jahre auf sich warten ließ. Die für die Hauptfiguren verlorene Zeit konnte Meit nur wieder einbringen, indem er für die Vorarbeit wie für die Ziselierung des Beiwerks Gehilfen heranzog. Interessant wäre es, festzustellen, ob der Cherubskopf auf der Brust des Herzogs Meitschen Charakters ist; nach dem Netzdruck bei Charvet [5]) ist das nicht zu entscheiden, das Original ist schwer zu sehen.

Philiberts Mutter, Margarete von Bourbon, hat ein Nischengrab erhalten. Ihre wunderschöne Grabfigur (Abb. 15) mag auf den ersten Blick minder meitartig erscheinen als die der Stifterin. Offenbar hatte die Französin ein vornehmes, schlankes, wenig fleischiges [6]), glattstirniges Gesicht, das kaum nach Meits Sinne war. Er mag, wie vielleicht für den Kopf Philiberts, einen Porträtentwurf Jean von Roomes oder ein älteres Porträt der Fürstin benutzt haben.

Verweilt man länger, so treten mehr und mehr die Meitschen Eigenheiten zutage. Merkwürdig z. B. die Feinheit der punktartig sich vertiefenden Mundwinkel (auf der Abbildung nicht recht zu sehen), die Art, wie das gelockte Haar sich eigen ab-

[1]) Vgl. oben; an anderweitigen Porträten des Herzogs, an denen er sich inspirieren konnte, fehlte es nicht in Margaretes Sammlungen.

[2]) Der Adam in Wien zum Beispiel, Abb. 26.

[3]) Histoire et description de l'église de Brou 1850⁶, S. 114 f.

[4]) Man vergleiche den Kontrakt Meits und Mariottos mit Philiberte von Luxemburg, nach welchem dem Florentiner toute la massonerie, maistre Gonra toute l'imagerie portraiture personnages [...] et autres quels qu'ils soient des ouvrages de la sépulture zufielen, Réunion XXII, 272.

[5]) Réunion usw., XXI, 360.

[6]) Der Kopf gewinnt, wenn man ihn mehr von oben betrachtet, so daß das Wangenpolster in der Höhe des Mundes mehr heraustritt, vgl. Abb. 15.

hebt von der Wangenfläche; beides ist ganz ähnlich bei der Judith (Abb. 21)[1]), während die Behandlung des Pelzwerks der der Buchsbüsten in Berlin und London sehr verwandt ist. Von den Händen war die Rede. Im übrigen — die Figur ist so gut beglaubigt wie die beiden andern.

Von den beiden »Transi«, den Statuen der toten Margarete von Österreich und des toten Philibert, kann man das nicht sagen. Nach dem Kontrakt von 1526 sieht es vielmehr so aus, als wären diese der Auftraggeberin nicht so wichtig gewesen wie



Abb. 17
Konrad Meit
Die Putten mit der Grabschrift
Brou, Grabmal der Margarete von Österreich

die »vifs« (wenn auch das »visaiges, mains« jener entscheidenden Stelle am besten auf die Grabfiguren im allgemeinen und also auch auf die morts bezogen wird[2]). Die Statue der toten Margarete (Taf. II) liegt im Halblicht, die des toten Philibert vollends im Dämmer; sie sollten deshalb auch nur aus Alabaster gemacht werden[3]).

[1]) Zu vergleichen wäre auch das Gelock der Eva in Wien.

[2]) Unlogisch bleibt leider die Stelle unter allen Umständen.

[3]) Zwar ebenfalls die lebende Statue der Margarete von Bourbon (und die zu ihrem Grabmal gehörigen Putten); à cause que ladite sépulture est en lieu remot qui ne se peut



Abb. 18
Konrad Meit
Die Putten mit der Grabschrift
Brou, Grabmal der Margarete von Österreich

Doch, wie gesagt, der italienische Marmor für die vifs und den größten Teil der Putten ließ zwei Jahre und zwei Monate auf sich warten; Meit wird vorläufig mit den Alabasterstatuen begonnen und so auch an den »Morts« mehr Anteil haben, als anfangs vielleicht ausgemacht war.

---

dampniffier comme les autres«, heißt es höflich im Kontrakt von 1526. In Wirklichkeit wohl, weil man an dem Grabmal der Mutter sparen wollte; mußte sie sich doch auch mit einer einfachen Repräsentation begnügen.



Abb. 19
Konrad Meit
Putto mit der Grabinschrift
Brou, Grabmal der Margarete von Österreich

Darauf läßt auch der Stil schließen; man beachte bei der toten Margarete den geschweiften Linienzug der etwas aufgestülpten Oberlippe, der ein Kennzeichen des Meisters und auch der Judith eigen ist, und wiederum die säuberlich ausgerundeten, vertieften, dennoch weichen Mundwinkel; weitere Charakteristika herauszufinden kann ich dem Betrachter der Tafel überlassen [1]).

Die Auffassung ist so edel wie die Ausführung. Mag Margarete selbst, mag

[1]) Die klare Umreißung der Lider, der inneren Augenwinkel, die feinen Faltenreifen unter den Augen, die Falten am Halse, die Art, wie sich das lockige Haar von der Wange abzeichnet, die klare feste Zeichnung der Locken u. a. m.



Abb. 20
Konrad Meit
Männliche Büste
Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum

der pourtraict sie im allgemeinen festgelegt haben, *gestalten* kann sich das Ergreifende nur auf dem Grunde der Künstlerseele.

In dem Kontrakt, den Meit, noch ehe er Brou verließ, mit Philiberte von Luxemburg abschloß, ist *auch* von einer solchen Darstellung des Todes die Rede: »la portraiture d'un transsy et mort d'environ huit jours« [1]), wie es dort heißt. Danach scheint es, Meit sollte den toten Grafen von Chalon mit den Anzeichen der Verwesung darstellen. In Brou gab er seiner toten Gebieterin vielmehr einen Anflug von Jugend! War es die Höflichkeit einer Prinzessin gegen sich selbst, war es Zartsinn des Meisters? Jedenfalls konnte die Darstellung nicht taktvoller sein, denn Margarete lebte wahrscheinlich noch. Sie erscheint mit jungfräulich gelöstem Haar, auch nicht nackend, sondern in schlichten Gewändern. Man denkt, sie schlummere nur, sie atme noch. Doch die Lider sind halbgeschlossen, wie einer Toten Lider.

Margaretes herrliches Haar bewunderten die Höflinge; es war rötlich, mit goldigem Schimmer [2]); es heißt, daß sie im Schmerz um den Gatten es sich abschneiden

[1]) Réunion usw., Bd. XXII, 214.

[2]) Bei der Öffnung des Sarges im Jahre 1856 wurden noch Reste des Haares vorgefunden, vgl. de Quinsonas, Matériaux II, 36.

ließ[1]). Sie hatte den durchsichtigen, hellen Teint, den Rotblondinen haben, »sa clere face«, sagt Lemaire; doch die Helle ihrer Haut gibt nur die Statue der »Lebenden«, bei der Toten stören die kleinen Risse und Flecken im Alabaster. Auch die Hände der Toten sind nicht ganz so schön als die der Fürstin darüber, die Finger haben etwas breitere Spitzen. Merkwürdig ist bei beiden *Toten* (Margarete und Philibert) das Undurchgebildete, die Plattheit der Fußsohlen, die doch dem Beschauer sich entgegenstrecken. Vielleicht darf man daran erinnern, daß im Kontrakt in dem Passus über das eigenhändig Auszuführende zwar Gesichter und Hände, aber nicht die Füße erwähnt werden.

Von dem toten Philibert kann ich eine Abbildung nicht bringen; er schien mir durchaus von derselben Hand wie die tote Margarete[2]), also von Meit. Rührend ist die Haltung seiner Hände, gekrümmt, mit der Handfläche nach oben; auch der Gegensatz dieses gelösten Antlitzes zu dem des Lebenden, seinen festgeschlossenen trotzigen Lippen.



Abb. 21
Konrad Meit
Judith (Detail)
München, Nationalmuseum

Ich komme zu den Putten, die mit dem Ausdruck der Trauer die »Lebenden« umstehen, zugleich ein Chorus auf das Leben sind, wie er so voll an Grabdenkmälern noch nicht erklungen war.

Die Urkunde läßt uns auch über die Putten im Ungewissen. Das Einfachste ist, auf sie den Satz zu beziehen: »et au surplus se pourra faire aidier par son frère ou autres bons et experts ouvriers que Me Loys lui baillera«. Denn es ist augenfällig, daß an ihnen verschiedene Meister gearbeitet haben, daß sie nur zum kleineren Teile von Meit selbst sind. Möglich ist zwar auch, daß das »les vifs« der Urkunde die Putten mit einschließt, daß die Urkunde sagen will, Meit soll auch die enffans eigenhändig ausführen[3]), daß aber davon in der Folge abgegangen wurde, weil (bei dem verspäteten Eintreffen des Marmors) die Arbeit beschleunigt werden mußte. Tatsächlich hat er an den in *Alabaster* ausgeführten Putten — am Grabmal der Mutter — einen

[1]) Vgl. Baux, a. a. O. S. 49; was grausamer war, auch ihren »plus privées damoiselles«.

[2]) Besonders zeigt die Art, wie der Mund geöffnet und in den Winkeln nach unten gezogen ist, die größte Ähnlichkeit; auch hier die Faltenringe unter den Augen.

[3]) Mit Ausnahme des Beiwerks an Wappen, Schrifttafeln, Sockeln, Kostümteilen. Daß der Ausdruck: au vif, auprès du vif, emprès les vifs usw. nicht nur auf Portraitfiguren angewendet wurde, sondern auch mit Bezug auf Statuen von Heiligen, Engeln, Tugenden usw., zeigt Meits Kontrakt von 1531 mit Philiberte von Luxemburg, Réunion XXII, 273 f.



Abb. 22
Konrad Meit
Der Putto mit den Handschuhen
Brou, Grabmal Philiberts von Savoyen

verhältnismäßig größeren persönlichen Anteil genommen. Zwar, zwei der Putten dieses Grabmals, die mit der Grabschrift in der Mitte der Nische standen, sind verloren[1]),

[1]) Daß sechs vorhanden gewesen sind, kann nicht bezweifelt werden, obwohl im Kontrakt von 1526 nur vier ausbedungen werden, und vier noch jetzt in der Nische stehen; denn für die zwei fehlenden bürgt Rousselets (Hist. et description de l'église de Brou, Bourg. 1850[6], S. 45) ausdrückliches Zeugnis, auch die Tatsache, daß der Sockel für sie in der



Abb. 23
Thomas Meit (?)
Putto vom Grabmal der
Margarete von Bourbon
Brou, St-Nicolas de Tolentin

galten aber als die allerschönsten[1]), dürften also kaum Gehilfenwerk gewesen sein. Nach dem Kontrakt von 1526 waren nur vier Putten an diesem Grabmal vorgesehen; warum sind später sechs aufgestellt? Hing auch dies vielleicht mit der Verspätung des Marmors zusammen, war Meit, bis der Marmor kam, Zeit und Weile lang geworden?

So ungenau und ungenügend aber erscheint, was die Urkunde über die Putten aussagt, es kann niemals aus ihr herausgelesen werden, daß Meit an ihnen überhaupt keinen Anteil habe. Denn wenn wirklich der Satz: »et au surplus se pourra faire aidier ...« auf die Putten (und nicht nur auf anderes Beiwerk) gemünzt ist, er besagt doch nur: Meit *kann* sich helfen lassen. Wie unwahrscheinlich auch, undenkbar im Grunde, daß er, dessen *Lieblings*thema die nackte Standfigur war, an diesen Putten nicht persönlich mitgearbeitet haben sollte! Doch müssen die Putten von seiner Hand vor allem für sich selbst zeugen. Das Hauptstück unter denen, die ihm persönlich zugehören, zugleich das Meisterwerk unter des Künstlers Standfiguren, ist das Puttenpaar zu Füßen seiner Herrin; es steht an der östlichen Schmalseite des Grabmals, die Tafel mit der Grabschrift haltend; wer vom Chor nach Margaretes Oratorium geht, kommt an dieser Gruppe vorüber (Abb. 17).

Es ist das anmutigste Stück Plastik, das eine deutsche Hand der Zeit geschaffen hat; von echt plastischer Gesinnung; die Köpfe, die Körper in reizendem Widerspiel, wie man sich stellen möge, denn auch die Rückseite entzückt (Abb. 18). Die Befangenheit ist in Munterkeit aufgegangen; alles ist Bewegung, durchströmt von Leben. Dieses Werk hat das Selbstverständliche, das klassische Lösungen haben; man fühlt, nichts könnte anders sein; von Meits Statuetten kann man das nicht sagen; hier ringt er noch.



Abb. 24
Konrad Meit
Putto mit Wappen der
Margarete von Bourbon
Brou,
St-Nicolas de Tolentin

Wer von den letzteren herkommt, wird an diesen Kinderkörpern dies und das überraschend finden; ich sprach schon eingangs davon. Doch ist die seidige Weichheit der Haut, gewisse Faltenanschoppungen (an der Achsel, den Handgelenken, am

Mitte der Nische vorhanden ist, wie daß die vier Putten an den Seiten je zwei Schilde mit dem Wappen und je zwei mit den Initialen der Fürsten halten, eine Tautologie, auf die man nicht gekommen wäre, wäre nicht in der Mitte jene Puttengruppe mit der Grabschrift vorgesehen gewesen.

[1]) Um ihrer Schönheit willen wurde diese Gruppe, für die vielfach von Ausländern hohe Summen geboten sein sollen, in der Revolutionszeit nach Paris gebracht; es sollte auf der Tafel die Konstitution eingegraben und das Ganze über dem Sitz des Präsidenten im Sitzungssaal des Nationalkonvents angebracht werden, doch kam die Gruppe zerbrochen an.



KONRAD MEIT





THOMAS MEIT (?)

KONRAD MEIT



PUTTEN VON DEN GRABMÄLERN DER MARGARETE VON BOURBON UND DES PHILIBERT VON SAVOYEN



BROU, ST-NICOLAS DE TOLENTIN

LICHTDRUCK



Halse), die feinen Fingernägel, die kleinen Fettpolster auf der Hand schon von den Statuetten her bekannt.

Was die Zuweisung unzweifelhaft macht, sind die Köpfe. Taf. III, rechts gibt den des rechten Putto. Hier ist jeder Zug charakteristisch. Das kleine, runde, in das volle Untergesicht eingesattelte Kinn, das kleine Bogengehänge der Oberlippe, die knollige Spitze der Nase, die vortretende Stirn mit ihrer sorgsamen Horizontalteilung, dem *dreieckig sich vorwölbenden Knochen zwischen den Brauen* (über den, von oben nach unten, eine leichte Einsattelung läuft), die Ohrform, die schon öfters erwähnte, scharfe Konturierung der Lider, der Tränendrüse — alles ruft Erinnerungen wach, bald an den Kopf der Judith — ihre Stirn (Abb. 21) —, bald an die Büsten in London und Berlin oder die großen Grabstatuen, von denen die Rede war. — Das Gefieder der Flügel weich, flaumig, von eigener Hand.



Abb. 25
Konrad Meit
Buchsfigur des Adam (Rückenansicht)
Wien, Österreichisches Museum

An dem linken Putto (Taf. III, links u. Abb. 19) mag besonders das Ohr betrachtet werden, das bei den übrigen Putten Meits ähnlich wiederkehrt, seine schöne, schlanke Rundung im ganzen, die saubere Gabelung des inneren Randknorpels, die Art, wie die Öffnung der Muschel sich in das nur kleine Läppchen hineinzieht, wie dieses sich anschmiegt, während der obere Teil des Ohres ziemlich kräftig auslädt. Man vergleiche damit die Ohren an der Berliner Büste (Abb. 20)[1]), an dem Wiener Adam (Abb. 26), wo auch das eigentliche Erkennungszeichen jener Puttenohren — die Winzigkeit des Knorpelansatzes am *Ohreingang* wiederkehrt. Auf Taf. III sieht es sogar so aus, als ob die Wangenfläche glatt in die Muschel laufe, Abb. 19 läßt sehen, daß der kleine Knorpel *doch* vorhanden ist[2]). Wie unzureichend *eine* Aufnahme bei Beurteilung einer plastischen Form ist, wird durch diese beiden nebenher klar.

Natürlich ist nicht gesagt, daß nun alle Meitschen Ohren auch alle diese Eigenheiten bieten müßten. Wo er einen Kopf unmittelbar nach der Natur schafft, ist er scharfäugig auf das Individuelle aus, so bei der Büste des lachenden Kindes im Buckingham Palace; hier hat das Ohr eine viel breitere Form, eine fast quadratische Muschel. — Immerhin, Meit hat Lieblingsformen; ja, im ganzen ergeht er sich in ihnen mit mehr Be-

[1]) Auf der Abbildung fällt das Licht in die Muschel, weshalb sie flacher erscheint.

[2]) Bei der Judith ist, wie häufig bei den Meitschen Statuetten und Büsten, von den Ohren nicht viel zu sehen.

hagen, als man nach dem lebendigen, irdischen Eindruck seiner Sachen vermuten möchte.

Zwar wir sahen schon bei Besprechung der Grabstatue der Margarete, seiner Herrin, daß Lieblingsformen und porträthafte Züge ineinanderfließen können. So kann ganz wohl auch die Berliner Büste (und die entsprechende in London) ein Porträt nach dem Leben sein, obwohl die Meitschen Lieblingsformen hier so auffallend dominieren und eine weitzurückgehende Tradition dafür spricht, daß ein Idealbildnis gemeint ist[1]).



Abb. 26
Konrad Meit
Buchsstatuette des Adam (Detail)
Wien, Österreichisches Museum

Interessant ist übrigens, gerade das Berliner Exemplar den Sachen in Brou so nahe zu sehen; es ist wahrscheinlich das jüngere, das Londoner das ältere. Daß Meit Dubletten solcher Kleinbüsten gelegentlich in Auftrag bekam, darf man wohl aus der Zahlungsordre Margaretes vom 5. Januar 1518 herauslesen[2]). Sicherlich haben wir in der Berliner Wiederholung eine des *Meisters*; ja, man kann sagen, daß der Begriff »Wiederholung« hier nicht zureiche; er *existierte* — im großen — für den Künstler nicht, mochte derselbe auch im einzelnen gern an seiner Formensprache festhalten.

[1]) Vgl. Habich in dieser Zeitschrift, XXVII, S. 42, Anm. 3.
[2]) Gaz. des b.-a., 2e pér., Bd. VI, S. 172.

Aufgefordert, sein eigenes Werk zu kopieren, erhebt er sich über sich selbst, gibt dem Motiv — in der Dublette — die klassische Klarheit. Meit war, wie alle Feinorganisierten, der Ringenden einer.

Inwiefern die Putten von Brou in der Wiedergabe der Bewegung, der Behandlung des Nackten über die älteren Statuetten, den Adam in Gotha besonders, hinausgehen, sagte ich eingangs schon. Man vergleiche aber mit dem Gothaer Adam (Abb. in dieser Zeitschrift, Bd. XXII, S. VIII) auch den (wahrscheinlich jüngeren) in Wien. Das



Abb. 27
Konrad Meit (alte Kopie?)
Buchsstatuette der Eva (Detail)
Wien, Österreichisches Museum

Motiv ist in Wien noch ziemlich dasselbe, doch besser durchgeführt! Der Kontrapost ist hier annähernd gelungen, wie am klarsten die Rückseite zeigt (Abb. 25); in Brou wird er dann, ich sagte es schon, mit spielender Leichtigkeit gegeben (vgl. Taf. IV, den mittleren Putto). Und auch in der Behandlung des Nackten ist der Wiener Adam den Sachen in Brou schon nahe. Man sieht wieder, wie das Verständnis für die Bewegung *zusammen* mit dem für den Körperbau gewachsen ist. Die Muskeln, die Gelenke, d. h. die Teile, die der Bewegung dienen, sind an der Wiener Figur kräftiger gegeben als an dem Adam in Gotha; man sehe am Spielbein die Behandlung der Wade, der Kniekehle. — Also die Wiener Figur schiebt sich zwischen den letzteren und die Sachen in Brou in aufsteigender Linie ein.



Abb. 28
Konrad Meit
Buchsstatuette der Fortitudo
Paris, Musée de l'Hôtel de Cluny

Meits Künstlerehrgefühl ist auch in dem Eifer, mit dem er in Brou das Puttenthema variiert hat. Man hat, trotz der Ähnlichkeit der Formensprache, bei jeder Figur das Gefühl, vor einem anderen Wesen zu stehen. Etwas scheinbar so Äußerliches wie die verschiedene Behandlung des Haares spricht dabei stärker mit, als man glauben mag (die bald breit und flach sich anschmiegenden Lockenschleifen, bald zu Büscheln sich türmenden Ringellocken, wie ein schwerer Kranz um den Kopf stehend, die bald schlichten, schlechtgeschnittenen Strähne, übereinandergeschichtet wie gemähtes Korn usf.). Bedeutsam auch die Verschiedenheiten der Kopfform, der Körperproportionen. Zwar die letzteren erklären sich zum Teil aus den Abmessungen des architektonischen Rahmens, z. B. konnten die Putten an der Rückwand des Grabmals der Margarete von Bourbon unmöglich über die Nasen der Blendarkatur hinausragen, vor der sie stehen (Taf. IV, linker Putto).

Von den vier Putten dieses Grabmals gehören sicherlich drei Meit persönlich. Wie ganz und gar meitisch der Kopf des einen, zu Füßen der Fürstin stehenden ist (Taf. IV, in der Mitte), brauche ich nicht erst auszuführen; bei dem Abb. 24 gegebenen studiere man die Ohren, die Hände, auch die volle Bildung der Brust (wie beim Wiener Adam) u. a. m. Er steht im Grunde der Grabnische rechts; sein Gegenstück (Taf. IV, links) mit langen, seidigen Locken ist, minder vital als die anderen, in seiner Ernsthaftigkeit einer der liebenswürdigsten.

Am Grabe des Herzogs gehört Meit nur der eine Putto mit den Handschuhen (Abb. 22). Bei ihm fällt wohl am meisten die muskulöse Bildung des Leibes auf; daneben aber manches, was gerade an Meits ältere Sachen, an die Judith vor allem, erinnert, z. B. die Fleischfalte, die durch das Sichüberneigen des Körpers entsteht; überhaupt die undulierende Silhouette dieser Körperseite, die Fältchen am unteren Saum des Leibes; auch hier die Einhüllung des Kopfes in die Locken, ähnlich

wie beim Gothaer Adam[1]. Es steckt in diesem Verbergen der Ohren noch etwas Gotisches.

Ich verlasse den Meister, um kurz von den Statuen seiner Gehilfen zu sprechen, die auf die seinen noch einige Lichter werfen.

Der alte Rousselet, in dessen Mitteilungen neben allerhand Küstergeschwätz, zur Sage ausgesponnenem Gesellenklatsch[2]) auch Echtes und Wahres steckt, berichtet, daß die beiden Putten, die zu Füßen Philiberts das savoyische Wappen halten, wie der mit dem Helm zu seiner Linken von Benoit de Serins gearbeitet seien. Die Stilkritik bestätigt es, insofern wenigstens, als sicherlich diese drei enffans von derselben Hand sind. Man mag daher auch den Namen gelten lassen, wenn schon mit einem Fragezeichen. Denn offenbar hat Rousselet die Namen hier und da durcheinander geworfen[3]).



Abb. 29
Konrad Meit
Buchsstatuette der Fortitudo (Detail)
Paris, Musée de l'Hôtel de Cluny

Charakteristisch für die enffans des Benoit de Serins, im Vergleich zu den Meitschen: das starke Italienern des Stiles; in flachen, losen Locken nach vorn schießende Haare, in die Stirn züngelnd, eine Art Krobylos bildend; also nicht mehr die gotischen Röschenlocken, diese ganz beiläufig im Nacken; in antiker Weise schlürfend geöffnete Lippen, kleine Augen von leerem Ausdruck; die Ohren stets

[1]) Die Behandlung der Federn ist hier ähnlich wie bei den Putten zu Füßen der Margarete von Österreich, dagegen bei dem zu Füßen der Margarete von Bourbon stümperhaft gestrichelt, von einem Gehilfen, vielleicht nachträglich in Eile.

[2]) In der Figur des sagenhaften Baumeisters Colomban, von der Rousselet zu erzählen weiß, hat offenbar der Schmerz der Lokalmeister Gestalt gewonnen, die sich durch die von Flandern geschickten Meister verdrängt sahen; Colomban zieht sich nach Salins zurück, von dort stammte der Bildhauer Thiébaud, der Perréals erste Entwürfe ausführen sollte.

[3]) Aus Amey Quarrel, dit le petit Picard, der später in Lons-le-Saunier als »serviteur de maistre Conrrault Meyt« eine ziemlich hohe Zahlung erhält (Réunion usw. 22, 281), macht Rousselet zwei verschiedene Personen. Darf man diesem trauen, so wäre er in Brou mehr der Gehilfe Boghems als der Meits gewesen; u. a. hätte er die kunstvoll hinterschnittenen Devisen an Margaretes Grabmal gearbeitet.



Abb. 30
Benoit de Serins (?)
Putto mit dem savoyischen Wappen
Brou, Grabmal Philiberts von Savoyen

freigelegt mit breit umgeschlagenem Rand, die Muschel, wie der Mund, klein, aber tief ausgestochen.

Die Köpfe, kräftige Tiefschädel, an denen Stirn und Wangen kontrastierend herausgetrieben sind[1]), sitzen auf muskulösen, unkindlichen Körpern von glatterer Oberflächenbehandlung; am Rumpf sind die horizontalen Einteilungen in antiker Weise durchgeführt (Abb. 34): die Athletenbrust (zu beachten auch die ganz andere Behandlung der Falten in der Achselgegend), die zum Gürtel sich zusammenschließenden Bauchmuskeln, der in antiker Weise sich absetzende untere Kontur des Leibes. Meit ist in alledem, auch in Brou noch, mehr gotisch fließend[2])!

Die Rückenansichten (Abb. 30 u. 31) lassen die präzise, massive Betonung der Gelenke erkennen; die Beine sind in der Kniegegend und über den Knöcheln wie abgeschnürt durch feste horizontale Muskelbandagen; ein ähnliches Abbinden findet sich im kleinen an den Fingern wieder! — Die Verwandtschaft dieser Putten unter sich erscheint gerade auf diesen Rückenansichten so groß, daß man glaubt, ein und denselben vor sich zu haben[3]).

In der Pose ist bewußte, selbstgefällige Kontrapostik, bis hinein in die Fingergelenke[4]); am besten würde es der Putto mit dem Helm, vom Rücken gesehen, erläutern. Man vergleiche, wie natürlich bei Meit die Hände greifen und ruhen (Taf. IV und Abb. 22). Die am Rand des Schildes liegenden haben nichts Gelegtes; nirgends ist bei ihm ein unkindliches Spiel der Finger, wie es die italienischen Renaissancemeister lieben. — Selbst die Flügel sind bei Benoit de Serins durch einen spitzwinkligen Einschnitt rhythmisiert, bei Meit dagegen von ähnlich ruhigem Umriß wie seine Hände!

[1]) Es kündigt sich hier eine Stilrichtung an, die in unglaublicher Ausartung jener wunderliche Manierist repräsentiert, der unten am Sockel des Grabmals der Margarete von Bourbon die Engel mit den Wappenschilden und die Pleureurs gemacht (Abb. 11), den großen Altar der Sieben Freuden Mariä (an der Nordseite des Chores) mit den häßlichen schwebenden Engeln staffiert (Abb. 6), auch den Engelwappenhalter rechts unten an der Predella dieses Altares geschaffen hat (Abb. 12). Mit »Benoit des Serins'« Stilrichtung im Zusammenhang ist auch der flatternde Putto mit der Schriftrolle im Giebel des Ziboriums der Margarete von Österreich (östliche Schmalseite).

[2]) Vgl. dazu Wölfflin, Die Kunst Albrecht Dürers, S. 28.

[3]) Der Meister betont am Rückgrat die einzelnen Wirbel, Meit gibt es mehr als einen scharfen glatten Grat.

[4]) Man vergleiche den Putto mit dem Helm von der Rückseite.

Nur bei Meits Putto mit den Handschuhen spreiten sie sich ein wenig, offenbar, weil *er* an der Breitseite in der Mitte steht. Doch auf eine kräftige Zäsur ist es Meit auch hier weniger angekommen, die Flügel gehen nur im ganzen ein wenig auseinander.



Abb. 31
Benoit de Serins (?)
Putto mit dem savoyischen Wappen
Brou, Grabmal Philiberts von Savoyen

Im Grunde ist all diese Rhythmik, dieses Muskelspiel nur ein erborgtes Leben, Benoit de Serins der Kältere, Unlebendigere. Er ist der Bewußtere und vermag daher auch seinen Geschöpfen nicht jenen Zauber des Unbewußten zu geben, der zugleich der Zauber des Kindes ist.

Mochte *er*, als eingeschulter »Italiener« sich Meit gegenüber *fühlen* und, obschon viel unbedeutender, ihm einzelne Anregungen bieten, so ist dagegen der *zweite* Mitarbeiter Meits sein Gehilfe und sein *Schüler* in einem. Auch was *er* bietet, ist *Manier*, doch kommt sie von den Meitschen Formen her. Man könnte diesen Zweiten, ehe man den Namen hat, »den Meister der Putten vom Kopfende« taufen. Denn es scheint, daß er sämtliche fünf enffans zu Häupten der drei Grabstatuen gemacht hat.

Die beiden mit dem Wappen und der Krone der Margarete von Österreich (Abb. 32) sind auffallend schmalbrüstige, an Schlankheit kranke, von Falten wunderlich geringelte Knaben; ziemlich steif und monoton. Der Ausdruck der Trauer gibt

hier den Köpfen etwas Blödes, während man bei den Meitschen Putten oft kaum weiß, ob sie weinen oder lachen wollen, so munter sind sie im Weinen noch. Es ist eben immer der ganze Kerl, der sich im Kunstwerk verrät. — Die Behandlung der *Formen* ist blöder; diese sind meitisch [1]), aber nicht von Meit; »si duo faciunt idem ...«. — Schüchtern und spitz fassen die Fingerchen. — Bei dem Putto am Kopfende der Margarete von Bourbon (Abb. 23) ist die Schlankheit [2]), die Tigerung durch die Falten nicht so auffallend, um so mehr das Schmalbrüstige, Ausgestopfte des Körpers, das Blöde des Kopfes, das ähnlich auch bei dem einen Putto zu Häupten Philiberts wiederkehrt (Abb. 33). Das Händchen zierlich bewegt am Schildrand. Steif, unplastisch das seitliche — noch gotische — Übertreten des Fußes.

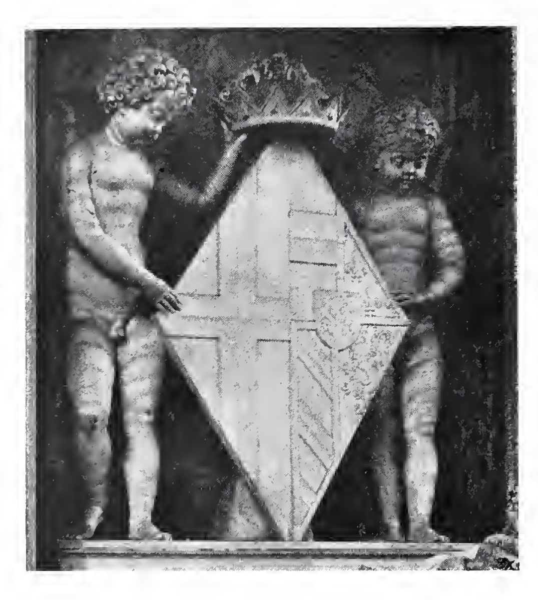


Abb. 32
Thomas Meit (?)
Die Putten mit dem Wappen der Margarete von Österreich
Brou, St-Nicolas de Tolentin



Abb. 33
Thomas Meit (?)
Putto vom Grabmal Phil. von Savoyen
Brou, St-Nicolas de Tolentin

Das Meisterwerk in dieser Reihe ist der Putto mit der Hand an der Wange (Grabmal Philiberts, Taf. IV, rechts). Auch hier das Sentimentale der Auffassung, der Formen; man sehe, wie preziös und spitz sich das Händchen an die Wange legt; betrachte auch die Linke am Rande der Grabtafel, ihre feinen, geriefelten Finger, die von den Falten gezeichneten Oberschenkel, die abgezirkelten Kniescheiben, das Schmächtige der Gestalt, der Brust besonders und blicke dann wieder auf jene zwei Schildträger zu Häupten der Margarete von Österreich (Abb. 32)! Wie anders Meitsche Hände sind, zeigt Taf. IV.

[1]) Wie nahe seine Formensprache der seines Lehrers ist, zeigen besonders die Köpfe; der Putto links (vom Beschauer) zu Häupten Philiberts z. B. (Abb. 33) hat eigentlich alle Eigentümlichkeiten des Meitschen Ideals, und man ist versucht, hier an Meit selbst zu denken.

[2]) In den Proportionen mußte der Künstler hier auf die danebenstehenden Putten Rücksicht nehmen; übrigens, jene sind schlank genug.

Wer ist dieser Schüler des Meisters? Am nächsten liegt es, an Meits Bruder Thomas zu denken; er war der einzige Gehilfe, den Meit, nach der Urkunde von 1526, von Hause mitbrachte, mit dem er eingearbeitet war. Und ungefähr so pflegen ja Brüder bedeutender Künstler auszufallen.

Daß Thomas Anteil an den Putten hatte, sagt auch der alte Rousselet; er gibt ihm eins der Puttenpaare am Grabmal der Margarete von Österreich; das falsche, das zu Füßen der Fürstin, das sicher von Meit selbst ist. Das andere ist das mit dem Wappen (Abb. 32). Leicht konnte ein an diesem haftender Künstlername auf das bei weitem schönere Paar mit der Grabschrift überspringen. Der Name Meister Konrads war ja vor allem mit den großen Grabstatuen verknüpft, man vergaß es, ihn bei den Putten zu nennen; Rousselet gibt ihm tatsächlich keinen derselben[1]).

Zwar Rousselet (oder einer der älteren Guiden, auf denen er fußte) kann Thomas Meit nur deshalb genannt haben, weil sein Name in dem Kontrakt stand; der Tradition ist also wenig zu entnehmen; die Hypothese des Namens ruht nur auf dem Stil und der Urkunde selbst.

Zum Schluß noch ein Wort über die Buchsfigur der Fortitudo im Cluny-Museum zu Paris (Abb. 28 und 29), die ich K. Meit zuweisen möchte[2]). Meit hatte für das großartige Wandgrab in Chalon auch die Statuen der vier Kardinaltugenden zu liefern[3]). Doch kann man die Figur im Cluny-Museum kaum mit diesem Auftrage von 1531 in Verbindung bringen.

Sie ist die Zwillingsschwester des Wiener Adam (Abb. 26)[4]) und offenbar aus derselben Zeit, also *früher* als die Sachen in *Brou*. Sie hat die mandelförmigen, etwas geschlitzten Augen des Adam[5]), denselben Faltenwulst über den Lidern, denselben leicht geöffneten, in den Winkeln etwas nach oben gezogenen Mund. Ja, der Mund ist dem seinen so ähnlich, daß man sagen möchte: aus *einer* Form[6]).

In den Proportionen, ihren zu kurzen Schenkeln, gemahnt die Pariser Figur sogar an die Judith in München[7]), doch auch an die Eva in Wien, das Gegenstück des Wiener

[1]) Er weist den Meit gehörigen Putto mit den Handschuhen am Grabmal Philiberts dem Onofrio Campitoglio zu, offenbar mit Unrecht; demselben gibt er auch die beiden Putten zu Häupten des Philibert. Ist es aber wahrscheinlich, daß diese von Meit so abhängigen Sachen von einem Italiener sind?

[2]) Vgl. über sie meine Bemerkungen in den Sitzungsberichten der Berliner Kunstgeschichtlichen Gesellschaft vom 11. Oktober 1907. Ich verdanke die Detailaufnahme des Kopfes dem liebenswürdigen Entgegenkommen des Herrn Direktor Haraucourt. Unabhängig von mir ist O. Schestag in Wien zu der Überzeugung gekommen, daß die Statuette von K. Meits Hand ist. Die Säule und die Fußplatte sind bemalt, erstere zeigt eine Marmorierung. Die Figur ist wahrscheinlich aus einem besonderen Stück gearbeitet; Sprünge oberhalb der linken Hand und unter der rechten Schulter.

[3]) Mit »les quatre Vertus« sind jedenfalls *sie* gemeint, Réunion usw., Bd. XXII, 273.

[4]) Herr Dr. Schestag, Kustos am Österreichischen Museum, war so gütig, die dort bewahrte, von Bode schon erwähnte Figur von verschiedenen Seiten für mich aufnehmen zu lassen. Nach seinen Mitteilungen zeigt sie Spuren alter Bemalung an Augen und Lippen wie dem Apfel; der Holzton ist sehr dunkel, von schöner Patina.

[5]) Die der Berliner Büste sind etwas größer geöffnet.

[6]) Man sieht bei der Pariser Figur wie bei der Berliner Büste und gelegentlich bei den Putten von Brou die obere Zahnreihe.

[7]) Auch sonst ist der Körper der Pariser Statuette meitisch (die Halsfalte, die Polster zwischen den Fingern, die Abgrenzung der Nägel an den Zehen durch eine Querfalte u. a. m.).

Adam [1]), an diese auch in der Frisur (Abb. 27). Die lockigen Enden der schweren, auf dem Scheitel verknoteten Zöpfe fallen nämlich reizvoll über den Hinterkopf, nicht wie bei der Judith, vorn an den Schläfen herab [2]). Durch den emporstehenden Knoten bekommt der Umriß des Kopfes mehr Lebhaftigkeit, und man kann besonders bei der Wiener Eva sagen, daß das im Zusammenhang mit der größeren Bewegtheit der ganzen Gestalt sei.

Der Judith, der Eva in Gotha würde dieser Knoten auf dem Scheitel nicht so gut gestanden haben. Übrigens hat gerade die letztere jene vorn vom Scheitelhaar abgezweigten Hängelocken, die an der Wiener Figur, wenn schon weniger schwer, wiederkehren. Im Grunde sind eben all diese Köpfe nahe miteinander verwandt; wir finden überall ähnliche Motive, doch — in Bewegung; der Künstler ist reich in seiner Beschränkung, wie es die geistreichen sind.

[1]) Im Tone lichter als dieser und kaum jemals bemalt gewesen, ist sie nach Schestag wahrscheinlich nur eine glänzende Nachbildung nach dem verloren gegangenen Pendant zum Adam, jedenfalls aber eine *alte* Kopie. Dem Stile nach ist sie jedenfalls ganz meitisch.

[2]) Leider werden die Ohren der Pariser Figur trotzdem verdeckt (von den schweren Flechten selbst); was von dem linken zu sehen ist, ist charakteristisch meitisch (Fehlen des kleinen Knorpels am Ohreingang).



Abb. 34
Benoit de Serins (?)
Der Putto mit dem Helm
Brou, Grabmal Philiberts von Savoyen

ZU DÜRERS ANBETUNG DER KÖNIGE IN FLORENZ

VON GUSTAV GLÜCK

Es ist merkwürdig und auffallend, daß auf Dürers berühmtem Gemälde der Anbetung der Könige in der Tribuna der Uffizien der hl. Joseph fehlt. Die Figur des hl. Joseph ist zwar in den meisten Darstellungen dieses Gegenstandes im frühen Mittelalter noch nicht eingeführt worden, höchst wahrscheinlich deshalb, weil das Evangelium Matthäi bei der Erzählung von der Anbetung der Magier aus dem Morgenlande den hl. Joseph gar nicht erwähnt[1]). Allein von der Mitte des XV. Jahrhunderts an finden wir ihn sowohl in der niederländischen als auch in der deutschen Kunst fast auf allen Darstellungen der Anbetung der Könige. Schon Roger van der Weyden, dessen Einfluß auf die deutsche Kunst der denkbar größte ist, und Konrad Witz geben mit dieser Bereicherung des alten Typus das Beispiel, und die Nürnberger der zweiten Hälfte des XV. Jahrhunderts folgen ihnen in dieser Hinsicht wohl durchwegs nach. Man müßte fast an einen beabsichtigten Archaismus denken, wenn Dürer durch das Fortlassen des hl. Joseph mit dem Gange der bildlichen Überlieferung gebrochen hätte, um zu einem alten, längst aufgegebenen Schema zurückzukehren. Es liegt gar nicht in seinem fortschrittlichen Geiste, eine durch die Überlieferung geheiligte Figur bei einer so reichen Darstellung, wo es an Raum nicht fehlte, wegzulassen. In der Tat spielt auf den übrigen Darstellungen der Anbetung der Könige, die wir von Dürer kennen, der hl. Joseph zwar eine bescheidenere Rolle als etwa auf denen der hl. Familie, der Geburt Christi oder der Flucht nach Ägypten; aber er fehlt weder auf dem Blatte des Marienlebens, noch auf dem Holzschnitte von 1511, noch auf der Zeichnung von 1524 in der Albertina. Auf allen diesen Blättern, von denen das erstgenannte höchst wahrscheinlich vor dem Florentiner Bilde, also vor 1504, entstanden ist[2]), steht er, eifrig an dem Vorgang teilnehmend, ganz nahe hinter Maria.

Wie ist nun die Schwierigkeit des Fehlens des hl. Joseph auf der Florentiner Anbetung der Könige zu erklären? Eine kürzlich veröffentlichte Urkunde hilft uns hier auf den Weg. Wir erinnern vorher an die bekannte Geschichte des Bildes: es wurde für Friedrich von Sachsen gemalt, kam als Geschenk Christians II. aus der Schloßkirche von Wittenberg in die Sammlung Rudolfs II. nach Prag, von dort in die Wiener Galerie und schließlich durch einen höchst unglücklichen Bildertausch gegen Ende des XVIII. Jahrhunderts nach Florenz. In einem der ältesten Inventare der Wiener Kunstkammer, das Wilhelm Köhler kürzlich veröffentlicht hat[3]) und das kurz nach dem

[1]) Nur eines der apokryphen Evangelien, das Pseudo-Matthäi, führt Josephs Namen neben dem Mariä an. Vgl. Hugo Kehrer, Die »heiligen drei Könige« in der Legende und in der deutschen bildenden Kunst bis auf Dürer, Straßburg 1904, S. 4 und 110.

[2]) Ernst Heidrich (Repertorium für Kunstwissenschaft XXIX, S. 236) setzt diesen Holzschnitt des Marienlebens in die Jahre 1501—1502. Heinrich Wölfflin (Die Kunst Albrecht Dürers, S. 76) zieht eine Handzeichnung von 1503 heran, die aber auch uns als Studie für den Holzschnitt nicht überzeugt.

[3]) Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlung des Allerhöchsten Kaiserhauses XXVI, S. IX.



Albrecht Dürer
Anbetung der Könige
Ölgemälde in den Uffizien zu Florenz

28. Juni 1619 abgefaßt sein muß, kommt Dürers Bild mit den folgenden Worten beschrieben vor: »42. Ein stuckh mit den drei khönigen und Maria und *Joseph*, gar konstreich uhralt gemacht von Albrecht Dierer«. Hier wird der hl. Joseph ausdrücklich genannt, also muß er auf dem Bilde vorhanden gewesen sein. Jeder Zweifel wird aber unmöglich gemacht, wenn man Matthäus Fabers Beschreibung der Schloß- und Stiftskirche in Wittenberg nachschlägt und hier das Bild mit folgenden Worten beschrieben findet[1]: »Zur lincken Hand, neben der Cantzel, zwischen Degenhard Pfeffingers und Henning Gödens Grabschrifften, war vor Zeiten an der Mauer eine überaus künstliche Tafel zu sehen, welche ein Nürnberger, Nahmens Albertus Durerus, gemahlet hatte, der unter allen Deutschen Mahlern den Vorzug leichte behauptete. Auf dieser Tafel war Maria, mit dem JEsus-Kinde in ihrem Schooße, abgemahlet, zu ihren Füßen lag der Aelteste unter denen, so genannten, drey Königen, auf seinen Knien, welcher mit einem güldenen Ober-Kleide angethan, und ein Kästgen in der Hand hatte, darinne güldene Geschenke

[1]) Matthäus Faber, Kurzgefaßte Historische Nachricht von der Schloß- und Akademischen Stifts-Kirche in Wittenberg, Wittenberg (1717), 8°, S. 143f.



Albrecht Dürer
Anbetung der Könige
Holzschnitt aus der Folge des Marienlebens B. 87

sich praesentirten. Dieser grüßete das Kindlein JEsum, und war in solcher Stellung so künstlich getroffen, daß nichts drüber hätte seyn können. Denn es ließ ihm, als wenn er voller Gedancken und voller Verwunderung das Kindlein auf das genaueste betrachtete, und dessen Physiognomie, Gestalt und Lineamenten accurat observirte. Hinter dem Rücken dieses kahlen Greißes stunden die übrigen 2. Morgenländische Weisen, (wenn anders derselben nicht mehr, noch weniger, gewesen) und brachten auch ihre Gaben. *Dabey war auch Joseph, der Mariä Gemahl, abgeschildert, welcher neben einem Ochsen und Esel, die an die Krippe angebunden waren, stund.* Allwo des Mahlers Geschicklichkeit und Kunst sonderlich hervor leuchtete, indem er den Esel so gemahlet, daß er gleichsam die Ober-Leffze in die Höhe hub, und mit denen Zähnen bläckete. Zu denen Füßen Mariä stund des Mahlers Nahme auf einem viereckigten Plätzgen, durch den Anfangs-Buchstaben A. angezeiget, wobey die Jahr-Zahl, da die Tafel gemahlet worden, nehmlich 1504. zu sehen. Diese überaus künstliche Tafel hat der Röm. Käyser Rudolphus II. welcher ein überaus großer Liebhaber der Mahlereyen gewesen, von dem Churfürsten zu Sachsen, Christiano dem Andern, Christmildesten Andenckens, sich ausgebethen, und mit Consens der Universität, A. 1603, erhalten.« Wir haben den ganzen Wortlaut dieser Beschreibung hierher gesetzt, um zu zeigen, daß sie so genau, lebendig und anschaulich ist, daß sie unmöglich aus der bloßen Erinnerung geschrieben sein kann. Es müssen dem Geschichtsschreiber der Stiftskirche zu Wittenberg zum mindesten ausführliche Notizen vorgelegen haben, die vor dem Original niedergeschrieben worden waren. Dadurch gewinnt diese Beschreibung den Wert eines historischen Dokuments. Aus ihr erfahren wir auch, wo der hl. Joseph auf dem Bilde gestanden hat: es ist dieselbe Stelle, die er auch auf Dürers übrigen Darstellungen dieses Vorwurfes einnimmt, *dicht hinter Maria.* Hier hat er in der Tat neben dem Ochsen und dem Esel, wie es in der Beschreibung heißt, gestanden. Sieht man sich diese Stelle des Bildes näher an, so glaubt man — selbst auch in der Photographie — hinter der zweiten Quader über dem Kopfe Mariens das Haupt eines bärtigen Mannes hervorschimmern zu sehen. Auch die angrenzenden Partien bezeugen, daß hier eine Übermalung stattgefunden hat: das linke Ohr des Ochsen paßt ganz und gar nicht zu dem rechten, und nie hätte Dürer selbst in den Torbogen im Hintergrunde hinter Maria ein so geistloses Flickwerk von Bruchsteinen eingefügt, das sich noch dazu schlecht von dem dahinter zum Vorschein kommenden Bruchwerk der Mauer abhebt. Das sonst vortrefflich erhaltene Gemälde zeigt gerade an dieser Stelle einen großen, vertikal durch die ganze Bildfläche durchgehenden Sprung, und dieser mag die Ursache gewesen sein, daß ein ungeschickter Restaurator des XVII. oder XVIII. Jahrhunderts die ganze Figur des hl. Joseph zugedeckt hat. Stellen wir uns den ursprünglichen Zustand vor, der ohne Zweifel von einem geübten Restaurator leicht wieder herzustellen wäre, so scheint uns die Komposition durch die Abschwächung der pyramidenartigen Gruppierung, die freilich ihre Liebhaber gefunden hat[1]), nicht anders als zu gewinnen; die linke Bildhälfte erhält jetzt übrigens auch durch die Figur des hl. Joseph ein Gegengewicht gegen die Gestalt des Mohrenkönigs auf der rechten Seite, und die Komposition schließt sich zur schönsten Harmonie zusammen.

[1]) Der zweite König steht hinter dem Altar; so ist das Problem der Pyramide mit der Madonna, dem Christusknaben und dem knienden Greise als Basis und dem stehenden König als Spitze gelöst (H. Kehrer, a. a. O. S. 117).

DER NEAPLER PFERDEKOPF UND DAS REITERDENKMAL FÜR KÖNIG ALFONS

VON WILHELM ROLFS

Es besteht die kunstgeschichtliche Meinung, Donatello habe von König Alfons von Neapel den Auftrag erhalten, für ihn ein Reiterdenkmal anzufertigen. Auch sei der Meister zu diesem Zwecke nach Neapel gekommen, das Denkmal aber aus unbekannten Gründen nicht ausgeführt worden. Es mit dem von Alfons erbauten Triumphbogen in Verbindung zu bringen, liegt außerordentlich nahe, obgleich es natürlich auch wie der Gattamelata auf besonderm Sockel anderswo, z. B. im Hofe der Neuen Burg, hätte aufgestellt werden können.

Diese Anschauung beruht indes auf keiner Urkunde, sondern steht und fällt mit den Angaben eines Chronisten über Donatello, dessen Buch die gemeinsame Quelle sowohl für die Schriftbücher Strozziano, Petrei, Gaddiano als auch für Vasari gehalten wird, das Buch des Anton Billi. Die in Betracht kommenden Stellen seien hier nach v. Fabriczy zusammengestellt[1]:

Strozziano:	Petrei:	Gaddiano:
(9) U^{a} testa et ilcollo d' u^{o} cavallo di molta grandeza, è opera molto degna fatta per finire ilresto del cavallo sul quale è l' imagine delre alphonso di ragona et sicilia napolj, et altrj reamj laquale è hoggi in napoli in casa del conte dj mathalona de caraffi.	(8) Fecie una testa collo di un cavallo di molta grandeza opera molto degnia con il resto del cavallo in sulqle è la inmagine del Re alfonso di aragona sicilia Napoli et di altri reamj laquale è in napoli nelpalazzo del conte di matalona de caraffi[2].	(25) Fece una testa et il collo d'uno cavallo di molta grandezza opera assaj degna laquale comincio et fece per finire il restante del cavallo sull quale a essere haveva l'inmagine del Re alfonso d'Aragona laquale hoggi e in napolj in casa ilconte dimatalona de Caraffi[3].

Wie schon v. Fabriczy nachweist, haben die Bücher Strozziano und Petrei die ältere Fassung, und von beiden erscheint wiederum der Strozzianer als der ursprünglichere. Dessen Wortlaut ist nun aber leider gewunden und zweideutig. Es kann heißen, Donatello habe zunächst einen überlebensgroßen Pferdekopf verfertigt, zu dem noch (von ihm selber oder von anderer Hand) der Rest des Körpers zu machen sei,

[1]) Filippo Brunelleschi. Stuttgart 1892. S. 506.

[2]) Diesen Wortlaut benutzt Semper, Donatello. Wien 1875. S. 307.

[3]) C. Frey, Ausgew. Biogr. III, 85. v. Fabriczy, Arch. stor. it. V (1893), 55.

oder aber: zu dem fertigen Körper schuf der Meister auch einen überlebensgroßen Kopf. Die erste Auffassung ist einfacher und natürlicher, und so versteht die Sache denn auch das Buch Petrei. Auffallend bleibt aber doch das getrennte Hervorheben des Kopfes und des Restes des Pferdekörpers. Dies muß seinen besondern Grund gehabt haben, und man wird wohl nicht fehlgehen, ihn darin zu suchen, daß der 1471 von Florenz nach Neapel geschaffte Neapler Riesenkopf frühzeitig in weiten Kreisen bekannt und für ein Werk des großen Florentiners erklärt und gehalten wurde. Da der zugehörige Körper aber unbekannt war und blieb, so schrieb der Chronist seinen Bericht in der wunderlichen Weise, die wir kennen gelernt haben. Von jeher dreht sich daher die ganze Frage darum, ob dieser Kopf wirklich von Donatello stammt; und darüber ist bis auf den heutigen Tag keine Einigung erzielt worden, weil die ältere Stilkritik weder zur genauen Kenntnis spätantiker Formgebung reichte, noch Donatellos Art bis in alle Einzelheiten genügend festgestellt war. Wenn sich nun aber der Streit stets nur um die Frage gedreht hat, ob der Neapler Kopf antik *oder* von Donatello sei, so vergißt man eine dritte Möglichkeit, nämlich die, daß er antik sein mag, dennoch aber zu Donatello in nahe Beziehung gesetzt werden darf. Kann dies geschehen, so ist es auch nicht unmöglich, daß sowohl Donatello als auch dieser Kopf tatsächlich mit einem Denkmal für den König Alfons zu tun gehabt haben, daß also, wie es meist der Fall ist, auch die alten Nachrichten durchaus nicht aus der Luft gegriffen zu sein brauchen. Immerhin werden wir uns bei dem bis jetzt bekannten Beweisstoffe von vornherein darüber klar sein müssen, daß wir nicht bis zu einer Feststellung von Tatsachen, sondern nur zur Begründung einer Meinung vorzudringen vermögen, die eine Annahme bleibt, auch wenn sie uns einen hohen Grad von Wahrscheinlichkeit zu bieten scheint.

Vasari wechselt, wie er das öfter tut, seine Anschauung zwischen der ersten und zweiten Auflage seiner Lebensläufe. Während er erst den Kopf für antik gehalten hatte[1]: »Attribuiscongli alcuni che e' (d. i. Donatello) facesse la testa del cauallo che è a Napoli in casa del Conte di Matalone: Ma non è verisimile che cosi sia, essendo quella *maniera antica* et non essendo egli mai stato a Napoli« — bemerkt er in der zweiten Auflage[2]: »Ed in casa di Matalone nella città medesima (er hat eben das Brancaccigrab in Neapel erwähnt) è una testa di cavallo *di mano di Donato* tanto bella che *molti la credono antica.*« Es mochte ihm inzwischen die Tatsache bekannt geworden sein, daß der Kopf durch Geschenk des Lorenz Medici an den eifrigen Antikensammler in Neapel, den Grafen Diomed Maddaloni de' Caraffa, gelangt war, daß er also aus Florenz und überdies aus dem Hause eines Gönners Donatellos stamme, wodurch ja die Meinung, er sei von diesem, eine starke Stütze erhielt[3]). Summonte, der von keinem neapolitanischen Ortseifer verblendete nüchterne und zuverlässige Urteiler, spricht denn auch in seinem viel angeführten Briefe an seinen venezianischen Freund Anton Michiel von dem Kopfe schlankweg als einem Werke Donatellos: »In questa città in casa del Sig. Conte di Matalone *di man di Donatello*

[1]) Vasari, Le Vite. Firenze 1550.

[2]) Vasari-Milanesi II 409.

[3]) Die Tatsache selbst wird durch den uns erhaltenen Dankbrief Karrafas vom 12. Juli 1471 urkundlich belegt. Abdruck bei Semper, Donatello, Wien 1875, S. 309. Darin ist lediglich von dem »testa del cavallo« und mit keinem Worte von seinem Ursprunge die Rede. Das ist selbstverständlich, wenn er antik war, denn das Geschenk ging an einen eifrigen Sammler von Antiken, unerklärlich dagegen, wenn er von Donatello stammte, dem großen Meister, der erst wenige Jahre vorher gestorben war.

è quel bellissimo Cavallo in forma di Colosso, cioè la testa col collo di bronzo [1]).« Summonte hat, wie wir sehen, auch einen etwas gewundenen Ausdruck, den wir uns nur durch sein Bemühen erklären können, das »cavallo« des Donatello lediglich in dem Riesenkopfe aus Erz zu sehen, und nicht in irgendeinem andern Reiter oder Pferde, die in der Sammlung sein mochten.

Mit der bedeutsamen Ausnahme des Dankbriefes Karrafas erklären also alle älteren Kenner den Kopf für ein Werk Donatellos, ohne indes dafür stichhaltige Gründe anführen zu können. Nicht besser steht es nun mit den alten Verfechtern eines antiken Ursprungs unseres Kopfes. Sie behaupten nämlich, er stamme von einem antiken Pferde, das urkundlich vor dem Neapler Dom gestanden hätte. Dies wurde von alters her dem Zauberer Vergil zugeschrieben und wie so vieles andere in Neapel für heilkräftig gehalten. Das erzählte schon Konrad von Querfurt in einem Briefe des Jahres 1194 [2]). Dasselbe Pferd wird auch in den folgenden Jahrhunderten mehrfach erwähnt, so von Eustachius von Matera gegen Ende der 1200, in der Cronica di Partenope des Johannes Villani, in der Historia Neapol. des Collenuzzio, der Descrizione dei luoghi sacri des Pietro Stefano usw. Es wird mit Konradin von Hohenstaufen zusammengebracht; und endlich sei es, so wird erzählt, durch die Roßknechte beschädigt worden, habe seine Zauberkraft daher eingebüßt, und 1322 habe ein Neapler Bischof, um dem Aberglauben zu steuern, das Pferd bis auf den Kopf eingeschmolzen und eine Glocke daraus gemacht. Aber erst Johannes Tarcagnota [3]) von Gaeta brachte diesen beim Einschmelzen verschonten Kopf 1566 mit dem im Maddalonihause befindlichen zusammen und behauptete also seinen antiken und, worauf es ihm wohl Summonte und Vasari gegenüber besonders ankam, seinen örtlichen Neapler Ursprung. Er fand Nachfolger in dem jüngeren Summonte [4]), Capaccio [5]), Celano [6]) usw., und Winckelmann stimmt dem bei [7]), wie man sich auch der hohen Begeisterung Goethes beim Anblick dieses Kopfes erinnern wird [8]).

Allein schon Capecelatro [9]) erklärte sich dagegen. Capasso [10]) behauptete, das Pferd des Domplatzes sei überhaupt vollständig zerstört worden, und Helbig [11]) meint gar, der Kopf könne gar nicht zu einem ganzen Pferde gehört haben, wogegen sich (mit Recht) Capasso und Fiorelli [12]) aussprechen. Filangieri, der den Gegenstand zuletzt behandelt hat [13]) und sich für Donatello entscheidet, meint, der Kopf könne schon darum nicht vom Pferde des Domplatzes stammen, weil dieser be-

[1]) Napoli Nobilissima 1898, S. 195. Neuerdings v. Fabriczy, Repertor. XXX, 150.

[2]) Script. rer. brunsvicensium ed. Leibnitz. Vgl. Comparetti, Virgilio nel medio evo, Firenze 1896, II, 24.

[3]) Del sito et lodi de la città di Napoli, 1566, II, S. 64.

[4]) Historia della città e regno di Napoli, II. Ausg., 1675, II, S. 116.

[5]) Il Forastiero, Dialogi, Napoli 1630, S. 173 ff.

[6]) Notizie della Città di Napoli, Napoli 1856, III, 683.

[7]) Geschichte der Kunst des Altertums, Wien 1776, I, 545.

[8]) Ital. Reise. Neapel, Mittwoch den 7. März 1787.

[9]) Storia della Città e Regno di Napoli 1640, II, S. III, 9.

[10]) Hist. dipl. regni sic. S. 50.

[11]) Jahrb. Arch. Inst. 1865, 271.

[12]) A. von Reumont, Der erzene Pferdekopf des Museums zu Neapel. Repertor. VI (1882), 319—325, S. 323.

[13]) La colossale testa di cavallo in bronzo del museo nazionale di Napoli. Arte e Storia XX (1901). Auch als Sonderdruck.



Abb. 1
Antiker Pferdekopf
Im Nationalmuseum zu Neapel

schrieben werde als »fuso senza freno«, während doch der Maddalonikopf das Zügelgebiß zeige, an dem der Reiter das Tier offenbar fest herangenommen habe. Auch sei die Ähnlichkeit mit dem Gattamelatapferde schlagend. Daß es keine Studie dafür sei, wie Müntz[1]) meine, erhelle aus der Angabe des Gaddiano, der ja ausspreche, daß er für ein ehernes Reiterstandbild des Königs Alfons bestimmt sei.

Aus alledem ergibt sich, daß der Beweis für Donatello nicht urkundlich, sondern nur stilkritisch zu führen ist. Ebensowenig ist aber auch der Nachweis des antiken

[1]) Donatello, Paris o. J. S. 72.

Ursprungs anders als stilkritisch möglich, da doch das Verschweigen von Donatellos Namen im Dankbriefe Karrafas allein nicht ausreicht, um die antike Herkunft sicherzustellen, ein andrer urkundlicher Beweis aber fehlt.

Unter diesen Umständen erscheint es notwendig, den Kopf losgelöst von antiken wie donatellesken Überlieferungen rein nach seinen eigenen Verdiensten zu beurteilen.

Der zu seiner linken Schulter gewandte Kopf ist sehr scharf herangenommen, so daß der Hals sich kräftig in die Höhe beugt[1]). (Abb. 1.) Er hat eine Gesamthöhe von 1,90 m, ein größte Breite von 2 m. Die Mähne ist ganz kurz abgeschnitten, wie üblich bei antiken Pferden, und zwar liegen die straffen Haare in doppelter Ordnung. Über einem Ansatz von kurzen, formelhaft im Dreieck aufgerichteten erheben sich die struppigen und ebenso leblosen längeren, die durch Einschnitte in ein Dutzend Abteilungen zerfallen, der Krümmung des Halses gehorchend. Der Kopf selbst zeigt manche Schäden und ist vielfach ausgebessert: an der linken Seite zieht sich in der Höhe von 47 cm von unten ein Bruch hin, der sich nach Verlauf von 43 cm in zwei Arme teilt, dessen unterer sich nach 13 cm noch einmal nach unten verzweigt. In der Mitte des Halses unterm Kiefer und an anderen Stellen zeigen sich starke Gußfehler. Links oben in der Höhe des Auges ist ein Bruch, der sich fast 80 cm weit bis zur Mähne hinzieht. Im Nacken sind rechts 6—8 nach oben hin flacher und kürzer werdende Falten; links ist er glatt. An der rechten Seite ist der Kiefer glatt; dahinter liegen 6 tiefe eng aneinander geschlossene Falten, deren erste bis hinters Ohr verläuft, während die beiden letzten kürzer und flacher bald am Halse verschwinden. Der Kopf zeigt oben auf der Stirn den antiken, an der Wurzel gebundenen Büschel, vorwärts gerichtete, innen reich behaarte Ohren, sehr kräftige, flache Kiefer, auf denen die Adern scharf hervortreten, und einen tiefen Einschnitt zwischen der Nase und Oberlippe. Die Augen sind sehr groß, das rechte 11½ cm, das linke 12½ cm lang und das rechte 6½ cm, das linke 7½ cm hoch. Die Lider sind sehr schmal. Der Augapfel war vergoldet. Die Regenbogenhaut ist sehr breit, die kleine Pupille vertieft. Das offene Maul zeigt ein kräftiges Gebiß. In den Winkeln befindet sich das Trensenstück, das stark angezogen an der rechten Seite 4, an der linken 3 scharfe Falten bildet. Auch die Nüstern haben rechts und links 4 solcher Falten, die allesamt gleichlaufen.

Fassen wir diese Einzelheiten ins Auge und prüfen wir dabei den Gesamteindruck, so kommen wir zu dem Schluß, daß wir es mit einer nicht einmal hervorragenden, spätantiken, in lebloser Formelhaftigkeit erstarrten Arbeit zu tun haben, die von Donatello ebensoweit absteht wie etwa von dem schönen antiken Pferdekopf »des Lysipp« im Konservatorenpalast[2]). Wir finden hier ganz auffallend deutlich die »Härte und Schärfe der zugleich oft konventionellen Formgebung«, die nach Weizsäckers vortrefflichen Ausführungen[3]) antike Pferde im allgemeinen kennzeichnet. Wir finden die durch scharfen Einschnitt getrennte Nase und Oberlippe, die harte und scharfe Form-

[1]) Die jetzige Aufstellung, die den Kopf um einen Winkel von 30 Grad in die Höhe richtet, erscheint widersinnig und dürfte zu der Annahme geführt haben, er gehöre gar nicht zu einem ganzen Pferde. Neigt man ihn vornüber, so verliert sich dieser Eindruck. Immerhin ist es nicht unwahrscheinlich, daß man dem Halse ein Stück ansetzte, als man den Kopf vom Körper trennte, vielleicht, weil er zu sehr beschädigt war, und ihn so aufstellte, wie er ist; tatsächlich findet sich ein solcher Ansatz, der auf der Abb. 3 durch eine punktierte Linie bezeichnet ist.

[2]) Helbig, Führer 1899, S. 426.

[3]) Das Pferd in der Kunst des Quattrocento, im Jahrbuch der K. Preuß. Kunstsamml. VII (1886), S. 47, Anm. 2.

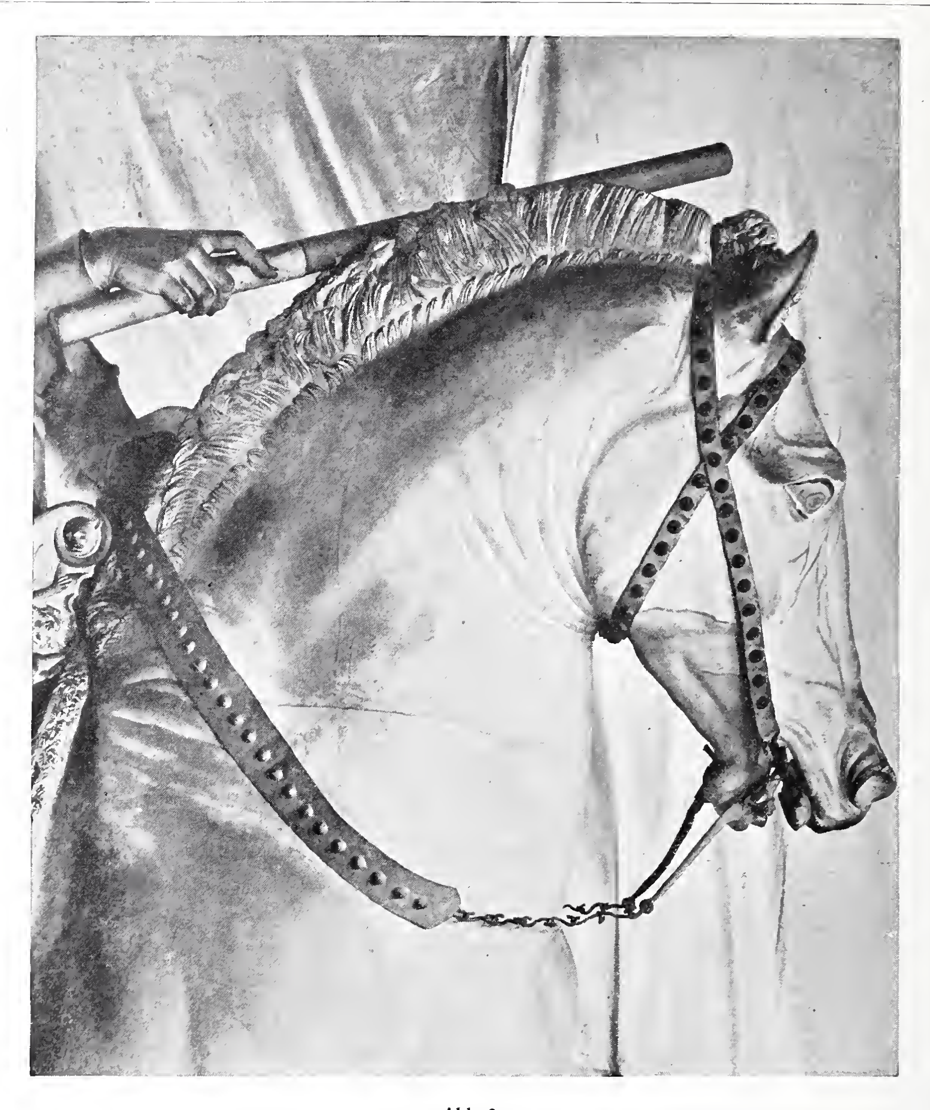


Abb. 2
Donatello
Pferdekopf des Gattamelatadenkmals in Padua

gebung von Muskeln, Adern und Sehnen, den im Büschel gebundenen Haarschopf über der Stirn, die kurze formelhafte Mähne.

Wie verhält sich nun alles das zum Pferdekopf des Gattamelata (Abb. 2)? Kurz gesagt werden wir eine grundsätzliche Verschiedenheit und doch eine gewisse Übereinstimmung der äußeren Stilisierung feststellen müssen, die zu der Anerkennung zwingt, daß Donatello nicht nur den Neapler Kopf gekannt hat, sondern daß er ihn auch in gewissem Sinne benutzte: so nämlich, wie die Auflebung die Antike überhaupt zu benutzen pflegte. Die antike Schablone wird selbstherrlich durchbrochen, ihre innere und äußere Größe beibehalten, aber mit neuem, vor der Natur gelernten Leben beseelt.

Behalten wir dies Verhältnis zwischen dem Neapler und dem Paduaner Kopfe im Auge, so lösen sich leicht die widerspruchsvollen Beobachtungen auch neuzeitiger Forscher. A. v. Reumont[1]) meint: »Daß der eherne Pferdekopf nicht von einem halbmythischen Rosse (dem Dompferde) herrührt, ist wohl entschieden — daß er modern und nicht antik ist, dürfte sich mit minderer Gewißheit, aber doch als wahrscheinlich herausstellen .... Der Kopf gleicht wenig den antiken Pferden: am ehesten könnte man eine Ähnlichkeit mit dem Mark-Aurel-Rosse finden .... Überragend ist hingegen die Ähnlichkeit mit dem Kopfe des Pferdes, welches den Gattamelata trägt, ein mächtiges lebensvolles Roß mit einem etwas kleinlichen Reiter. In beiden Pferdeköpfen gibt sich der Charakter kund, den wir überhaupt an Donatello kennen: eine lebendige Entschiedenheit, die nicht selten ins Gewaltsame fällt. Weit eher als bei ihm könnte der Kopf des Colleone an antiken Einfluß mahnen ....«[2])

Weizsäcker[3]) findet, bei Donatello zeige sich in seinen jüngeren Jahren »ein näherer Anschluß an die Antike, wie er seit Ghiberti häufig im Gebrauch ist«. Beweis: ein Zentaur im Rund im Hofe des Riccardihauses und der Kopf am Pferde des Flachbildes unterm hl. Georg. »Und selbst noch an dem Streitroß des Gattamelata, in dessen Bau sonst am wenigsten antike Formempfindung zutage tritt, hat der *Kopf* einen Schnitt, dessen Muster ganz entschieden auf die römische Vorzeit zurückgeht. Für die trockene Bildung der Physiognomie, die heftig atmenden Nüstern, den aufrecht stehenden Stirnschopf, besonders auch die eigentümlich, in zwei parallelen, unter sich ungleich hohen Reihen von Borsten geschorene Mähne finden sich Analogien aus jener Epoche genug. Vollends der bronzene Pferdekopf im Museo Nazionale zu Neapel kommt derartigen Vorbildern so ungewöhnlich nahe, daß er sogar lange Jahre für eine wirkliche Antike gelten konnte. Dafür ist jedoch auch die Grenze erreicht, was Donatello von dieser Seite genommen hat.« Es ist erstaunlich, zu sehen, wie Weizsäcker hier unter der Vorstellung der allgemein gültigen Annahme, der Neapler Kopf sei erweislich von Donatello, seiner eigenen scharfen Beobachtung nicht vertraut und daraus den einzigen Schluß zieht, der möglich ist, nämlich den: daß das Neapler Pferd nicht von Donatello, sondern nur eben jenes antike Vorbild für seinen Kopf des Gattamelatapferdes gewesen sein muß. Er hat scharfsichtig genug erkannt, daß Donatello zum Pferdekörper des Gattamelata ein lebendes Modell der heimischen Rasse benutzte, also nur am Kopfe antikisch stilisierte: was heißt das anders, als daß er eben nur einen antiken Kopf als Muster hatte und von diesem nur so viel nahm, wie er gebrauchen konnte, die Einfachheit und Größe der Formgebung,

---

[1]) A. a. O. S. 323.

[2]) Den gleichen, aber darum nicht besseren Gedanken hatte schon Semper (Donatello, Wien 1875, S. 273, Anm. 31) ausgesprochen, indem er meint, der Neapler Kopf »könnte ein Werk des Verrocchio sein, oder ihm doch zum Vorbild für das Pferd Colleoni gedient haben«. — Wenn übrigens v. Reumont als Beweis dafür, daß unser Kopf nicht antik ist, anführt, Lorenz Medici würde ihn dann als eifriger Sammler von Antiken sicherlich nicht verschenkt haben, so kann doch heute wohl niemand die Beweggründe der Schenkung an Karrafa beurteilen. v. Reumont hält es nun auch nicht mit Müntz und sieht in dem Kopf keinen »Versuch« Donatellos zum Gattamelata, weil dessen »Charakter und hohe Vollendung« dagegen sprechen. Was bleibt aber dann von der überragenden Ähnlichkeit übrig? v. Reumont meint dunkel: der Kopf könnte »eine Erinnerung an eine Arbeit sein, die damals kaum ihresgleichen hatte, und mag in Cosimos oder Pieros Tagen in das Mediceische Haus gekommen sein, von welchem Donatello noch in seinen letzten Jahren so freigebige und liebevolle Förderung erhalten hat«.

[3]) A. a. O. S. 169.

die er mit seinem eigenen feurigen Leben beseelt. Man vergleiche doch nur die beiden Mähnen: grundsätzlich gleich ist jene am Neapler Kopfe doch tot und schablonenhaft, die am Gattamelata voll kräftigen Lebens; man vergleiche den antiken Stirnschopf und seine lebendige Abwandlung in Padua; man werfe einen Blick auf das Ganze: hier Leben und Natur, dort Formel und Schablone!

Auch G. v. Grävenitz[1]) schlägt sich zu Weizsäckers Ansicht, von der er sich freilich wieder merklich entfernt, indem er meint, »daß der mächtige bronzene Pferdekopf im Museum von Neapel vielleicht auf Donatello zurückgeht, aber nicht mit dem Gattamelatastandbild zusammenhängt«. Anders A. G. Meyer[2]): »Es liegt nahe, hier (beim Neapler Kopfe) an die von Donatello begonnene Arbeit zu denken, die Lorenzo dann seinem Schützlinge abgenommen hätte. Jedenfalls ist der ganze Typus des Neapler Bronzekopfes dem des freilich weit ruhigeren Gattamelatarosses verwandter als irgend einem anderen der erhaltenen Bronzen.«

Wie weit Donatello sich nach dem Neapler Kopfe richten konnte, ergibt die einfache Überlegung, daß sein Gattamelatapferd einen ruhig gerittenen Paßgänger darstellt, während der Neapler Kopf zu einem mit äußerster Schärfe herangenommenen Rosse gehört, das in heftigster Weise gezügelt wird. Die Abbildung 3 der beiden aufeinandergelegten Köpfe zeigt dies mit aller wünschenswerten Klarheit. Im übrigen ließ sich Donatello nur insofern beeinflussen, als er in ähnlicher Weise zu stilisieren strebte, wie es der Neapler Kopf tut. Dieser selbst ist im Vergleich mit dem Gattamelatakopf so viel unlebendiger und schablonenhafter, daß es fast unbegreiflich erscheint, wie man dem Florentiner Feuerkopfe eine so minderwertige Arbeit jemals hat zumuten mögen.

Unbegreiflich schon deshalb, weil ja der äußere Zusammenhang der Dinge so einfach wie nur möglich ist. Der Kopf befand sich in der Sammlung der Medici[3]): wie hätte denn der Meister, der dort ein und aus ging, ihn nicht kennen und sich nicht zunutze machen sollen, wäre es auch nur gewesen, um sich die große Mühe zu erleichtern, ein kleines Modell in die überlebensgroße Masse zu übertragen, die er für seine gewaltige Schöpfung in Padua benötigte. Kann man es sich ohne große Mühe vorstellen, wie der Meister über dieser Aufgabe den antiken Kopf mag studiert haben, wie er ihm auch dann noch lebendig vorschwebte, als er nach dem lebenden Modell die Arbeit in Angriff nahm, wie der alte Kopf hindurchleuchtet und den Forscher noch nach Hunderten von Jahren zwingt, zwischen beiden eine »überragende Ähnlichkeit« zu finden? Denn daß auch Donatello den Neapler Kopf für antik wird gehalten haben, daran brauchen wir nicht zu zweifeln; kennen wir ihn doch als einen eifrigen Sammler von Altertümern[4]), und in Freundeskreisen galt er für einen ausgezeichneten Kenner, an den man sich gern wandte, wenn man ein sachgemäßes Urteil hören wollte. Poggio schreibt einmal von einem antiken Bruchstück, das er in Rom erworben hat: ... »ich habe da auch etwas, das ich mit nach Hause bringen werde.

[1]) Gattamelata und Colleoni, Leipzig 1906, S. 48.

[2]) Donatello, Bielefeld und Leipzig 1903, S. 92.

[3]) So gar selten, wie v. Reumont u. A. antike Funde auf toskanischem Boden haben machen wollen, waren sie sicherlich nicht. Es ist auch dies eine der vielen Legenden, wie sie sich in der Kunstgeschichte unheilvoll festgesetzt zu haben scheinen. Vgl. Supino, Gli albori dell' arte fiorentina, Firenze 1906.

[4]) So daß ihm der Kopf vielleicht selber gehört haben mag, ehe er ins Riccardihaus kam?

Donatello hat es gesehen und aufs höchste gepriesen«[1]. Semper erwähnt in diesem Zusammenhang auch zwei Briefe des Mathäus Strozzi und des Nanni von Miniato in Neapel aus den Jahren 1428 und 1430, worin zwei antike Sarkophage erwähnt werden, die zwischen Lucca und Pisa gefunden waren, und über die sich Donatello günstig ausgesprochen habe: »Donato l' a lodate per chose buone; sarebe agievole ave(r)e.« So ist denn ganz zwanglos die Verbindung des Neapler Kopfes mit Donatello hergestellt,

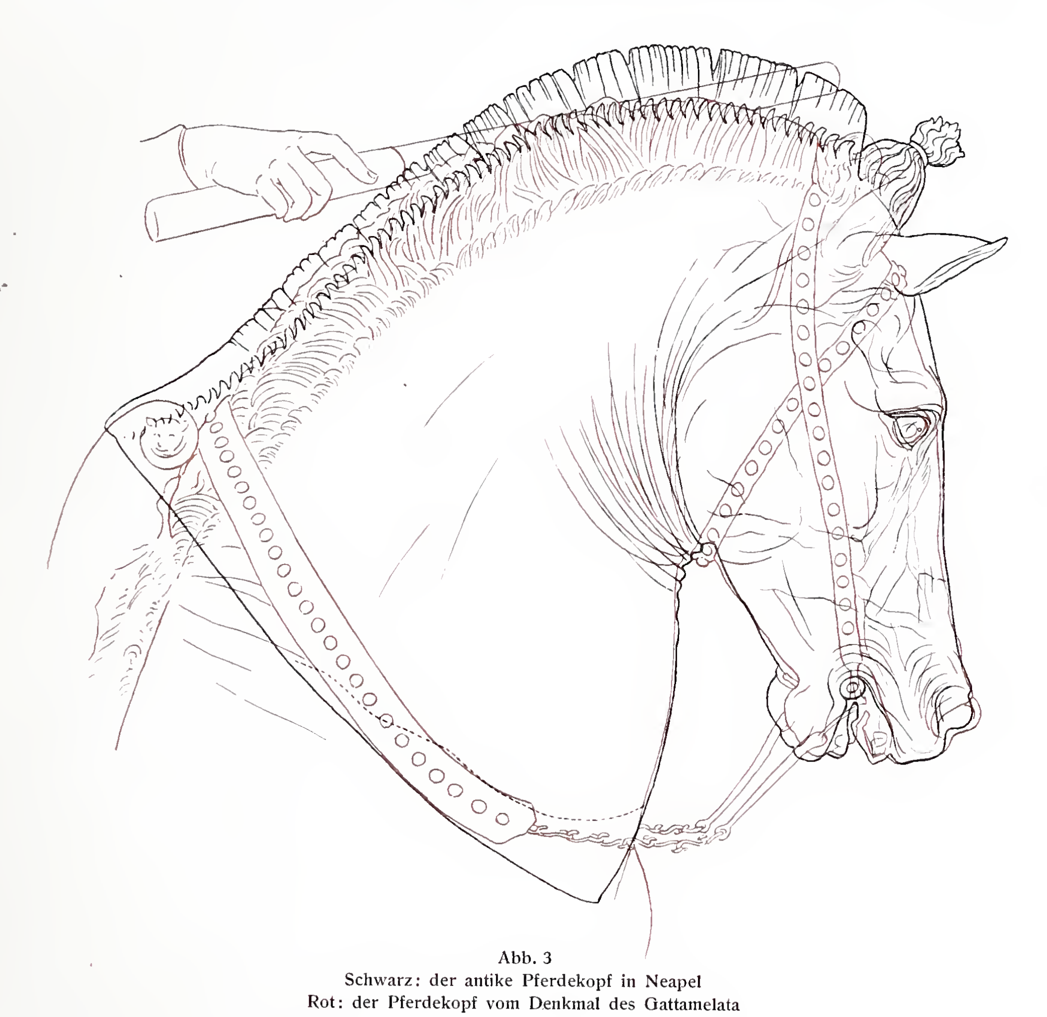


Abb. 3
Schwarz: der antike Pferdekopf in Neapel
Rot: der Pferdekopf vom Denkmal des Gattamelata

und wir können nun noch einen Schritt weitergehen und behaupten, daß nur ein Kenner und schaffender Meister die antike Art zugleich so begreifen und so umwandeln konnte, wie es durch Donatello mit dem Neapler Kopf beim Gattamelata geschieht. Undenkbar aber ist es, daß derselbe Künstler ein in seinen Formen so erstarrtes Werk wie das Neapler und vorher ein so lebendig-naturwahres wie das Paduaner hätte schaffen können.

[1]) Semper, Donatello, Wien 1875, S. 132, 258, Anm. 109, und derselbe, Donatellos Leben und Werke, Innsbruck 1887, S. 33.

Dieser spätantike Kopf nun, von dem wir zwar nicht wissen, wie er nach Florenz und in den Gesichtskreis Donatellos gekommen ist, den er aber kannte, studierte und benutzte, gelangt schon fünf Jahre nach dem Tode des hochberühmten Meisters in die Sammlung Maddaloni (und von da ins Museum) in Neapel; ist es ein Wunder, wenn er dort sofort für ein Werk des großen Florentiners gehalten wird? Das konnte um so leichter geschehen, als ja, wenn die Berichte wahr sind, der ebenfalls erst kurz verstorbene größte der Neapler Könige, Alfons von Aragon, ein gleiches Reiterdenkmal, wie es der Gattamelata war, von Donatello zu erhalten gewünscht hatte.

Damit kommen wir zu der Frage, ob sich diese Annahme, die sich wie jene andere, der Neapler Kopf sei von Donatello, lediglich auf das Zeugnis der Abschreiber des Anton Billi stützt, begründen oder doch wahrscheinlich machen läßt. Denn es liegt auf der Hand, daß sie sehr wohl erst entstanden sein mag, nachdem man einmal den Kopf für Donatello in Anspruch genommen hatte. Wir werden aber sehen, daß es doch noch eine ganze Reihe von Gründen gibt, die gegen diese letztere Annahme sprechen, und seltsamerweise bildet die wesentliche Stütze der gewundene Wortlaut unserer Quellen.

Schon Semper stellt eine Anzahl von Gründen zusammen, die es wahrscheinlich machen, daß Donatello mit der Aufgabe eines Reiterdenkmals für Alfons betraut war [1]. Er kommt natürlich auf die Angaben der alten Schriftsteller zu sprechen, ohne indes ihr Verhältnis zu einander zu kennen. Es würde ihm sonst der wesentlich verschiedene Wortlaut der älteren Fassung des Strozzianers (und Petrei) und der des späteren Gaddianers aufgefallen sein. Denn ersterer spricht von einem Pferde, »sulquale è l' immagine del Re Alfonso«, während der Gaddianer nur eins kennt, »sulquale a esser haveva« die Figur des Königs. Hieraus folgt, daß die Quelle des Strozzianers den Plan eines vollständigen Denkmals von Roß und Reiter muß gekannt haben. Da dies aber, wie wir sahen, nicht etwa der zum Neapler Pferdekopf gehörige übrige Teil gewesen sein kann, weil wir diesen Kopf für antik halten müssen, so kann es sich nur um ein Modell handeln, und zwar aller Wahrscheinlichkeit nach um ein in kleinem Maßstabe vorhandenes. Der Tatsache gegenüber nun, daß man kurz nach dem Tode des Meisters einen überlebensgroßen Pferdekopf vorfindet (den man freilich vorschnell für ein Werk des Meisters selbst hält) und daneben ein kleines vollständiges Modell zum Reiterdenkmal des Neapler Königs, erklärt sich zur Genüge der Wortlaut des Strozzianers, während wir nun auch den späten Gaddianer verstehen, der, jenes Modell nicht kennend, die Vorlage verbessern zu müssen glaubte und nun zu dem Neapler Kopfe den Pferdekörper hinzudachte, auf dem sich die Figur des Königs hätte erheben sollen [2]. — Wenn nun Semper meint, der Neapler Kopf könne der »Überrest der von Donatello vielleicht in Florenz begonnenen Reiterstatue des Königs sein«, so glaubten wir diese (namentlich auch bei der französischen Forschung beliebte) Meinung durch den Hinweis auf den spätantiken Ursprung des Werkes ablehnen zu sollen. Dagegen darf man ihm natürlich zustimmen, wenn er meint, der Triumph des Königs Alfons sei eine vortreffliche Gelegenheit zu einem solchen Auftrage gewesen. Habe er doch zur Errichtung des Triumphbogens geführt, und dessen Künstler seien »nach ihrem Stil wie nach schriftlichen Nachrichten Schüler Donatellos« — was nur zum Teil richtig

[1]) Wien S. 308 und 309. — Innsbruck S. 81 ff.

[2]) Das Modell, von dem weiter unten die Rede sein wird, galt schon frühzeitig als das Ferdinands: wodurch denn die Auffassung des Gaddianers (vom Jahre 1564!) erst recht verständlich wird.

ist —, »ja, die unteren ornamentalen Reliefs zeigen eine so edle majestätische Behandlung, daß sie möglicherweise von des Meisters Hand selbst herrühren« — was ganz ausgeschlossen ist. »Sollte Alfons nicht auch den Wunsch hegen, sich selbst persönlich durch ein Reiterbild verherrlicht zu sehen? Und dies durch den damals (1442) schon in ganz Italien als der größte Meister der Skulptur bekannten Donatello?« — Weiter: es fehlen Nachrichten über seine Beschäftigung in Florenz von 1441 bis 1444; um diese Zeit könnte er den Auftrag erhalten und auszuführen begonnen haben. Denn in Neapel habe er sich ja schon einen Ruf durch das Brancaccigrab geschaffen. Vor allem aber setzten die Aufträge für Padua und Modena (Borso von Este) und die Berufung nach Ferrara zur Beurteilung zweier Reiterbilder anderer Künstler den Auftrag von Alfons als höchst wahrscheinlich voraus.

Dem ist entgegen zu halten, daß Alfons nicht unmittelbar nach der Einnahme von Neapel an die Errichtung des Triumphbogens geht, sondern frühestens 1451, wo der Aufbau der Neuen Burg beginnt. Es werden daher auch nicht, wie Semper meint, die Aufträge für Padua und Modena durch den Auftrag des Aragonesen veranlaßt worden sein, sondern umgekehrt: als der Gedanke, den König in einem ehernen Reiterstandbilde zu verewigen, verwirklicht werden sollte, wird man sich nach Padua gewandt haben. Nun starb der König schon 1458. Sein Nachfolger hat leere Kassen und alle Hände voll zu tun, um sich seiner Feinde zu erwehren. Er wird froh gewesen sein, neben der Verpflichtung, den Triumphbogen fertig zu stellen und eine Künstlerschar dafür zu bezahlen, die spätestens 1461 davongeht, nicht auch noch die Kosten eines Reiterdenkmals auf dem Halse zu haben. Und da auch Donatello, betagt und vielbeschäftigt, 1466 starb, so ist es wohl erklärlich, warum der Plan nicht zur Ausführung kam.

War er vorgesehen?

Daß für die Aufstellung eines Reiterdenkmals des Königs Alfons kein anderer Platz als die Neue Burg in Frage kommen kann, ist wohl unzweifelhaft: hat er doch auf diese Stelle seine gesamte künstlerische Verherrlichung verdichtet. Es fragt sich nur, ob der Bogen selbst dafür in Frage kommen kann, und da will es nun scheinen, als ob dies mit aller Bestimmtheit der Fall, das Denkmal überhaupt nur für diesen geplant gewesen sein könne. Lauranas Schöpfung sieht von vornherein für den oberen Bogen irgendein Werk vor, das ihn ausfüllen und im gewissen Sinne beherrschen würde: Hätte ein Reiterdenkmal des Königs einen besseren Platz finden können als diesen?

Es wird zu untersuchen sein, wie sich die Maße des Bogens zu einer solchen Annahme verhalten.

Das Tonnengewölbe zeigt eine Tiefe von etwa 1,87 m, eine Scheitelhöhe von 4,93 m, eine Breite von 4,87 m. Um nun zu den Maßen des angenommenen Reiterdenkmals zu kommen, legen wir diejenigen des Neapler Kopfes zugrunde (Abb. 1). Dessen Schädellänge beträgt 1,16 m. Ich stelle nun folgende Berechnung an, um auf Grund dieses Schädelmaßes die Gesamtgröße eines vollständigen Pferdes, das zu diesem Kopfe passen würde, zu finden.

1. Maße eines Pferdes ohne vorgestelltes Bein und Schweif:

a) auf Grund des antiken Erzpferdes von Herkulaneum im Neapler Museum. Dieses hat eine Schädellänge von 58 cm, eine Körperlänge von 1,81 m. Da nun die Schädellänge des Maddalonikopfes 1,16 m ist, so würde das dazu passende Pferd also eine Körperlänge von $\frac{1,16 \cdot 1,81}{58}$, d. i. von 3.62 m haben;

b) auf Grund der Maße des »Normalpferdes«[1] $\frac{1,16 \cdot 1,70}{55}$, d. i. 3,586 m. Das Mittel aus beiden ergäbe mithin eine Körperlänge von 3,60 m.

2. Maße eines Pferdes mit vorgestelltem Beine und mit Schweif auf Grund des Pferdes aus Herkulaneum in Neapel. Dieses hat eine Gesamtlänge vom Schweif bis zum vorderen Teile des erhobenen Gelenkes von 2,26 m, mithin würde unser vervollständigtes Maddalonipferd in einer solchen Stellung (die etwa der des Rido Patavino in S. Francesca Romana zu Rom entsprechen würde) eine Länge von $\frac{1,16 \cdot 2,25}{58}$, d. i. 4,50 m aufweisen.

Die Höhe bis zum Widerrist berechnet sich beim Normalpferde bei einer Schädellänge von 55 cm auf 1,60 m, bis zur Stirn ausschließlich der Ohren auf 2,10 m. Sie würde also für unser Tier die Maße 3,37 m und 4,43 m ergeben. Ein darauf sitzender Reiter mit Helm würde noch etwa 40—50 cm beanspruchen, so daß die Gesamthöhe eines Reiterstandbildes in den Maßen des Maddalonikopfes 4,80—4,95 m betragen würde. Für uns kommt hier die kleinere Zahl in Betracht, da König Alfons nach den Angaben des Äneas Silvius eher klein und zart von Gestalt war[2]. Bei einer Höhe von 4,93 m und einer Breite von 4,78 m der oberen Bogenöffnung würde also ein Reiterstandbild in den Verhältnissen des Neapler Kopfes vortrefflich Platz gefunden haben. Daß Donatello dafür der gegebene Mann gewesen wäre, braucht nicht erst bewiesen zu werden. Wir wissen auch, daß einige seiner Schüler, Michellino von Pisa, Andreas von Aquila am Bogen beschäftigt waren, und daß auch Laurana mit den Arbeiten des Florentiners vertraut gewesen sein muß, ist an anderer Stelle versucht worden nachzuweisen. Dagegen haben wir keinen Beweis dafür, das Donatello selber jemals in Neapel war. Auffallend ist nun, daß sein Name von einigen alten neapolitanischen Schriftstellern noch mit einem anderen Kunstwerke in Verbindung gebracht wird und zwar im Zusammenhange mit dem Maddalonikopfe, das zwar verschollen ist, aber gerade dem Modelle entsprechen würde, das wir dem Wortlaute des Buches Strozziano zugrunde legen möchten. Capaccio erwähnt in seinem Forastiero (Neapel 1634) den Pferdekopf im Maddalonihause und fügt hinzu: . . . »serbando anco nel cortile il bon signore per memoria di servitù una picciola statua di Ferdinando a cavallo sopra una colonna come trofeo[3]«. Celano[4] meint sogar: . . . »il cavallo che fece Donatello non fu questo«, d. h. der große Pferdekopf, den er für den Rest des Dompferdes und für griechische Arbeit hält, »ma il cavallo picciolo che sta su la colonna eretta nel nezzo del cortile, e la testa di quel picciol cavallo la copiò dalla grande« .. Dann folgt zur Erläuterung eine jener Hofgeschichten, wie sie in der italienischen Kunstgeschichte eine so große Rolle spielen: Diomed Maddaloni Karrafa sei dem Könige Alfons und nach dessen Tode auch seinem Nachfolger Ferdinand besonders teuer gewesen. Eines Morgens, als er, zur Jagd geladen, nicht pünktlich in der Neuen Burg erschienen, sei Ferdinand gnädig zu ihm in den Hof geritten und habe dort gewartet, bis er aufgestanden sei. Zur Erinnerung an diese Auszeichnung habe dann der Graf das eherne Standbild des Königs dort aufgestellt, »come si vede (1692) . . . e questa fu quella che fece Donatello trovandosi a Napoli«. Daß letztere Annahme

[1]) Ellenberger und Braun, Anatomie der Haustiere. Berlin 1900, S. 10.

[2]) Vgl. Rolfs, Laurana 1907, S. 99.

[3]) G. Filangieri, Arch. stor. napol. VII (1882) S. 411.

[4]) Siehe oben S. 125, Anm. 6.

ein Irrtum ist, liegt auf der Hand, denn Maddaloni begann sein Haus erst 1466 einzurichten, und dies ist das Todesjahr Donatellos. War aber der Meister je dort, so kann es nur zu Lebzeiten des Königs Alfons gewesen sein[1]), und auch insofern möchten wir einen Irrtum Celanos annehmen, daß es sich nicht um ein Bildnis Ferdinands, sondern Alfons' handelt. Maddaloni war wie Lorenz Medici ein großer Kunstkenner und Sammler. Sein Haus war angefüllt mit den erlesensten Antiken. Über der Saaltür befanden sich die Brustbilder des Grafen und seiner Gattin in Marmor. Aldimari berichtet, er habe für seine Sammlung nicht weniger als 17 000 Skudi ausgegeben[2]), »somma grandissima in questi tempi, in medaglie et statue et altre antichità« ... eine höchst wertvolle Sammlung, die von den spanischen Vizekönigen redlich ausgeraubt und von geldbedürftigen Enkeln in alle Winde zerstreut wurde. Auch unser Reiterstandbild wird dies Schicksal geteilt haben, und möglicherweise taucht es noch einmal in einem der spanischen Schlösser auf, wohin die Kunstforschung noch nicht gedrungen ist. Nur dann wird sich feststellen lassen, ob es sich um Alfons oder Ferdinand handelt. Ist das erstere der Fall, wie wir zu vermuten allen Grund haben, so steht nichts im Wege, in dem kleinen Werke das Modell zu sehen, das für das Reiterdenkmal des Königs bestimmt war und das im Zusammenhange mit dem Riesenkopfe die seltsame Fassung der alten Schriftsteller veranlaßt hat[3]).

Fassen wir zusammen, so ist unsere Schlußfolgerung also die, daß der Neapler Kopf spätantik ist, daß Donatello ihn kannte und benutzte und daß er für Alfons das Modell eines Reiterdenkmals anfertigte, zu dem er den Kopf ebenfalls mag benutzt haben, und das im oberen Bogen des Triumphbogens seinen Platz finden sollte.

Dort hätte es nur so stehen können, daß der Beschauer es von der linken oder rechten Seite sah. Eine derartige Querstellung hat ja nichts Befremdendes: sowohl die Antike als auch die Auflebung, diese allerdings nur in der Form des Flachbildes vor vertiefter Nische, bieten dafür Belege. So würde ein querstehendes Reiterstandbild sein Vorbild in der Krönung des Drususbogens in Rom finden[4]), und Münzbilder mit querstehenden Reitern auf Triumphbogen waren der Auflebung ohne Zweifel aufs beste bekannt. Nicht lange nach dem Tode des Königs Alfons mag der in Neapel geschulte Dino von Neapel[5]) das Grabmal des Rido Patovino, das wir schon oben erwähnten, errichtet haben, und wir fragen uns, ob es zu gewagt ist, in der Reitergestalt den schwachen Widerschein von Donatellos Modell zum Reiterstandbilde des Alfons zu vermuten? (In unseren Kreis gehören auch das Reiterdenkmal des Hannibal Bentivoglio in der Jakobskirche zu Bologna, bezeichnet 1458, das den Ritter vor einem

[1]) Semper druckt (Wien 1875, S. 321) Stellen aus einem religiösen Drama ab, in dem Donatello mit dem Könige Nebukadnezar über die Anfertigung eines ungeheuren Standbildes des Königs aus Gold verhandelt: es klingt fast wie eine Erinnerung an ähnliche Unterhandlungen, die zwischen Neapel und Donatello mögen stattgefunden haben.

[2]) Histor. gener. della fam. Carafa, Napoli 1691, S. 94. — G. Filangieri, Arch. stor. nap. VII (1882) S. 147, Anm. 5. —

[3]) v. Reumont, a. a. O. S. 325, kommt auch darauf zu sprechen, macht nun aber den Petrei für eine »Confusion« verantwortlich, die jener gar nicht begeht. Er mache mit kühnem Griffe aus dem sehr großen Pferdekopfe mit Hals und dem Reste des Rosses ein Werk. Das ist nicht der Fall, und die »Confusion« ist auf Reumonts Seite.

[4]) Vgl. die bei Rossini Tafel 27 abgebildete Herstellung. Auch die Krönung des Triumphbogens von Ancona bildete ähnlich ein reitender Trajan.

[5]) Vgl. Rolfs, Franz Laurana 1907, 228 ff.

viereckigen Raume mit Tür und Kassettendecke darstellt, sowie in entwickelter Form der Robert Malatesta im Louvre usw.)

Mögen diese Andeutungen genügen, um das Bild des Königs in seinem Triumphbogen an der Neuen Burg vor unserem Auge deutlich zu machen — freilich eine fast dichterische Arbeit, die uns nicht zu weit vom kritisch-geschichtlichen Boden hinweg in die verführerischen blauen Fernen der künstlerischen Möglichkeiten hinaustragen darf. Denn als gesichertes Ergebnis unserer Untersuchung möchten auch wir nicht viel mehr zu beanspruchen wagen als die Tatsache, daß der Neapler Kopf ein antikes Spätwerk ist, das Donatello gekannt haben muß und vermutlich für die Stilisierung seines Gattamelata verwendete, während es eine Vermutung bleibt, ob es ihm auch zu einem Modell für das Reiterdenkmal des Königs Alfons dienlich war, für das Laurana den oberen Bogen des Triumphbogens bestimmt hatte. Wie weit man diese Vermutung der Wahrscheinlichkeit nahe oder weit von ihr abrücken will, hängt von dem Werte ab, den man der ganzen Kette unserer Ausführungen und ihren einzelnen Gliedern zuerkennen will.

ANDREAS SCHLÜTERS REITERDENKMAL DES GROSZEN KURFÜRSTEN UND DIE BEZIEHUNGEN DES MEISTERS ZUR ITALIENISCHEN UND FRANZÖSISCHEN KUNST

VON HERMANN VOSS

I. ALLGEMEINES

Unter Schlüters Werken ist keines populärer als sein Kurfürstenmonument auf der Langen Brücke, doch hat es auf seinen Zusammenhang mit andern Kunstwerken bisher noch keine eingehendere Untersuchung erfahren. Vielfach glaubt man in ihm das Produkt einer genialen Intuition seines Meisters zu sehen, der da über die vermeintlichen Kleinigkeiten seiner Zeit weit hinausgreife und sich trotz Allongeperücke und trotz barocken Schwulstes emporzuschwingen gewußt habe zu einer Art antiker Größe. Demgemäß wird die Schätzung des Denkmals eine ganz falsche, ich will nicht sagen übertriebene, sicherlich aber eine, die auf verkehrten Voraussetzungen aufgebaut ist. Man kann nicht behaupten, die Frage der Vorstufen und Vorbilder des Kurfürstenmonuments sei bisher ganz vernachlässigt worden — Cornelius Gurlitt widmet ihm in seinem »Andreas Schlüter« mehrere Seiten [1]) —, allein man bekommt durch ihn keinen rechten Begriff von dem Verhältnis Schlüters zu den Reiterstatuen, die er aufzählt, und zudem fehlen in seiner Liste gerade diejenigen, die meines Erachtens als die für Schlüter entscheidenden hätten genannt werden müssen.

Um gleich hier programmatisch unsre Meinung vorauszuschicken, nach der die Einteilung des Folgenden vorgenommen ist: Schlüters Großer Kurfürst gehört trotz der mächtigen einheitlichen Wirkung, in die ihn sein genialer Meister zu zwingen gewußt hat, zu jenen Kunstwerken, in denen kluge künstlerische Berechnung, vereint mit genauer Kenntnis hervorragender fremder Schöpfungen, ebenso wirksam waren wie das dem Schaffenden selber innewohnende persönliche Genie.

II. PFERD UND REITER

Von der Antike sind uns für die Bewegungsdarstellung des Pferdes zwei Haupttypen überliefert, die beide von den Künstlern der Renaissance aufgegriffen worden sind, die des Schrittes (passo oder passeggio) und des Trabes (trotto). Für den Schritt dienten Donatello und Verrocchio bei ihren Pferden die berühmten Rosse der Markuskirche zum Vorbild; gekennzeichnet wird diese Bewegungsart durch das Heben

[1]) Berlin 1891, S. 95—107.

der Beine auf *einer* Seite des Pferdes. Nun fordert die Statik in der Freiplastik, daß in diesem Falle drei Beine mit dem Boden in Berührung bleiben, und so geben Donatello und Verrocchio nur den vordern Fuß wirklich erhoben — Donatello sogar durch eine Kugel vorn unterstützt —, während das Hinterbein auf dem Boden bleibt. Paolo Uccello (und nach ihm Castagno) konnte es in der Malerei wagen, auch den hintern Fuß des Pferdes fast frei über den Boden sich erheben zu lassen — allerdings trug ihm das bittere Kritiken von seiten der Theoretiker ein, die über die Frage der Bewegungsart des Pferdes ganze Bände geschrieben haben [1]).

Gegenüber der von Donatello und Verrocchio aufgenommenen einseitigen Hebung der Beine fand die Trabbewegung in der Diagonale einen gewichtigen Parteigänger in Leonardo. Auch er ging von einem antiken (heute zerstörten) Rosse aus, das er in Pavia vor Augen hatte [2]), und bildete nach ihm sein uns ebenfalls verlorenes Sforzamonument. Noch ein andres antikes Zeugnis zugunsten der Trabdarstellung war aber vorhanden, das alsbald von größtem Einfluß auf alle weitern Darstellungen werden sollte; der Mark Aurel auf dem Kapitol. Nicht als ob die künstlerischen Qualitäten der Statue so außerordentlich wären, daß allein durch sie die andern Typen in den Hintergrund hätten gestellt werden können — es war vielmehr eben die gewählte Bewegung, der Trab, der den Vorzug gegenüber dem Gange erhielt. Die diagonale Hebung der Beine hatte künstlerische Vorzüge im Sinne des Hochrenaissanceideals; sie ergab kräftigere Kontraste, lieferte stärkere Überschneidungen, kurz, bildete eine Art Gegenstück zu dem in der menschlichen Figur zum Siege gelangenden Ideal des Kontrapostes. Außerdem hatte sie den nicht zu unterschätzenden statischen Vorzug, daß sie die Balancierung der Bronze auf zwei Beinen gestattete, also die beiden anderen freigab, während beim Schritte drei Beine verurteilt waren, mit der Platte in Verbindung zu bleiben. Je nachdem das linke oder das rechte Vorderbein und das diagonal korrespondierende Hinterbein gehoben erschien, konnte ferner die Konfiguration des Pferdes mit dem Reiter verschieden gestaltet werden — auch hier lieferte die Trabdarstellung die reicheren und interessanteren Kombinationen.

Infolge der Zerstörung von Leonardos »Cavallo« kennen wir die Lösung des Problems im Sinne der reifen Renaissance nicht mehr, und von den andern Künstlern der Zeit haben wir nichts, das uns für den Verlust entschädigte. Erst Giovanni da Bologna verdanken wir wenigstens in seinem Cosimo I. (Florenz, Piazza della Signoria) ein bedeutenderes Kunstwerk der späteren Renaissance, das bei sehr engem Anschluß an den Mark Aurel doch Persönliches bot. Den gleichen Typ — trabendes Pferd, Reiter in Zeittracht, in seiner Linken die Zügel, die Rechte den Kommandostab ruhig haltend — vertreten drei weitere, schwächere Monumente, von denen der für Paris bestimmte Heinrich IV. bedeutsam ward durch den Einfluß, den er auf die französische Kunst gewann; dann tritt mit seinem Schüler Pietro Tacca ein neuer Typ auf: das sich auf den Hinterbeinen aufrichtende Pferd. Auch hier bot die Antike in den Rossen vom Quirinal einflußreiche Vorbilder, und wieder ist es wie beim zweiten Typus Leonardo, der in seinem Trivulziomonumente das antike Motiv zu verwerten gedachte.

Was nun Tacca in seinem Madrider Reiterdenkmal Philipps IV. geschaffen hat, ist nicht sowohl eine Nachahmung oder Fortführung antiker Ideen als eine Ver-

---

[1]) Näheres über diese Theoretiker bei Cicognara, Storia della scultura Vol. VI, S. 376ff.

[2]) Di quel di Pavia si lauda più il movimento che nessun' altra cosa (Cod. atl. Fol. 147r; zitiert bei Wölfflin, Die Kunst Albrecht Dürers S. 189).



Abb. 1. Andreas Schlüter
Reiterdenkmal des Großen Kurfürsten, Berlin, Lange Brücke
Nach einer Aufnahme der Meßbildanstalt

herrlichung der spanischen Reitkunst jener Zeit, in der sich der König selber als Meister bewährte. Obwohl C. Justi[1]) geneigt scheint, dem Monumente zu Madrid den Preis unter denen der neueren Jahrhunderte zu erteilen, ist doch so viel gewiß, daß es sich da überhaupt um keine freie künstlerische Schöpfung handelt: Tacca hatte nach bestimmten Vorlagen zu arbeiten und mit bestimmten, außerhalb des rein Künstlerischen liegenden Anforderungen des Bestellers zu rechnen. Das Bewegungsmotiv selber endlich, wenngleich von keinem Geringeren als von Bernini, ferner von Cornacchini und von Giacomo Serpotta[2]) sowie von Falconet[3]) und anderen aufgegriffen, ermangelt doch allzusehr des eigentlich Typischen, Monumentalen, um für andere als sehr besonders geartete Fälle geeignet zu erscheinen — es war seinerzeit auch wohl mehr die statische Schwierigkeit, das Roß sich auf den bloßen Hinterbeinen aufrichten zu lassen, als das ästhetische Wohlgefallen, das die Künstler für das Motiv begeisterte.

Schlüters Großer Kurfürst folgt dem zweiten, am meisten verbreiteten Typus. Es fragt sich, wo der Künstler die Vorstufe für seine Gestaltung fand. Die häufigste Ansicht war in neuerer Zeit, daß er direkt beim Mark Aurel angeknüpft habe, von dem sich, wie man weiß[4]), ein Abguß in Berlin selber befand. Doch halten die Gründe für eine solche Meinung nicht stand: die Ähnlichkeit der beiden Statuen liegt eigentlich nur in der verwandten Bewegung des Pferdes — Proportionen, Formenbehandlung, Haltung des Reiters weisen die größten Verschiedenheiten unter sich auf. Schlüters Monument, das wir als echte Barockschöpfung in seiner reifen, von Formenreichtum überquellenden Erscheinung, seiner schwungvollen Bewegung, seinen wuchtigen Proportionen bewundern, weicht gerade darin sowohl vom Mark Aurel wie den Statuen Giovanni da Bolognas und seiner Schule aufs stärkste ab.

Vielmehr knüpfte Schlüter, wie der Vergleich seines Werkes mit einem auf S. 144 reproduzierten Umrißstich aus Cicognara zwingend dartut, für die allgemeine Anlage seiner Statue an ein fast gleichzeitiges Kunstwerk an: Girardons 1699 auf der Place de Vendôme errichtete Reiterstatue Ludwigs XIV., die später als Opfer des revolutionären Fanatismus fallen sollte. Die Ähnlichkeit der beiden Werke ist außerordentlich weitgehend: die Bewegung und der Umriß des Pferdes fast identisch, die Haltung des Reiters, die Wendung seines Kopfes ganz analog; die römische Imperatorentracht, der Sattel, die Perücke — alles entspricht sich in der überraschendsten Weise[5]). Es ist merkwürdig, wie Gurlitt (S. 101) gerade über Girardons Statue mit ein paar Worten hinweggeht, während er bei der Figur Ludwigs XIV. von Desjardins auf der Place des Victoires, die den König *stehend*[6]) darstellt, sich länger aufhält und bemerkt, Jacobi dürfte an ihr den Guß von *Reiterstatuen* gelernt haben.

Der Annahme, Schlüter sei durch Girardons Statue beeinflußt worden, scheinen sich auf den ersten Blick chronologische Schwierigkeiten entgegenzustellen, denn, wie wir wissen, war die Berliner Figur bereits 1798 im Modell fertig, und ein Jahr darauf

[1]) Zeitschrift f. bild. Kunst 1883.

[2]) Nicht mehr vorhandene Reiterstatue in Trapani, einst das Hauptwerk dieses bedeutenden Sizilianer Meisters.

[3]) Denkmal Peters des Großen in Petersburg.

[4]) Durch Begers damals verfaßten Thesaurus Brandenburgicus.

[5]) Vgl. Cicognara a. a. O. VI, 434, der, wie es scheint, als Erster auf dieses Abhängigkeitsverhältnis hingewiesen hat.

[6]) Siehe die Abbildung bei Ménestrier, Histoire du Roy Louis le Grand par les médailles, etc., Paris 1693 (Stich).

erst wurde die in Paris enthüllt[1]) — allein bedenkt man die jahre-, selbst jahrzehntelangen Arbeiten, die solche Werke erforderten (und Girardons Ludwig XIV. war von kolossaler Größe!), so verlieren sich die zeitlichen Bedenken. Immerhin ergibt sich, daß Schlüter 1798 noch nicht von dem fertigen Monumente Girardons, sondern nur von einem Projekte Kenntnis haben konnte, und hierin liegt bei den überaus engen damaligen Beziehungen künstlerischer Art zwischen Paris und Berlin nichts Auffallendes. Ja, es ist bei dem beispiellosen Einfluß, den das Vorbild Ludwigs XIV. damals an allen europäischen Höfen ausübte, gar nicht unwahrscheinlich, daß der Kurfürst selber sich für das mit solchem Aufwand vorbereitete Werk Girardons entschied und es Schlüter als Vorbild empfahl.

Den zahlreichen Abbildungen, die wir von Girardons allgemein bekannter Riesenstatue haben, danken wir es, daß wir uns über sie — auch nach ihrer Zerstörung in der Revolution — eine ungefähre Vorstellung machen können. Für die Ansicht von der rechten Seite (die unsrige ist von der linken) geben Aufschluß der bereits erwähnte Lepautresche Stich von 1699 und eine der Abbildungen bei Boffrand: da sieht man, daß von dieser Seite her die Ähnlichkeit mit Schlüters Kurfürsten nur gering ist: wohl streckt auch Ludwig XIV. die Rechte seitlich aus, allein die Gebärde ist weitaus gelassener als beim Großen Kurfürsten, wo sie leidenschaftlich-pathetisch, voll von innerem Schwunge, wirkt[2]). Überhaupt gewinnt man nach den Stichen der Pariser Figur den Eindruck, als fehle es jenem durchaus edeln, gemäßigten Werke an Energie und Macht— worüber man nicht staunt, wenn man weiß, wie wenig originell das Schaffen dieser Hofkünstler des Roy soleil war. Girardon selber arbeitete vielfach nach fremden Ideen, besonders solchen des allmächtigen Charles Lebrun; so ist auch der Entwurf des in Frage stehenden Denkmals nicht von ihm selber, sondern geht diesmal auf Mansart zurück[3]). Vielleicht ist durch diese für uns sonderbare Zweiteilung etwas Unpersönliches in das so entstandene Kunstwerk übergegangen.

In keinem Falle darf die Erkenntnis, daß Schlüter bei dem französischen Meister angeknüpft hat, für die Bewertung seines Werkes von Einfluß sein — was gemeinsam ist, hat im Grunde nur auf den Typus Bezug, der im übrigen den Ansichten der Zeit entsprechend war. Was vor allem hindert, eine nähere Beziehung anzunehmen, ist — neben den Verschiedenheiten in Formensprache und künstlerischer Durchbildung — der einfache Vergleich der Daten; und würden wir dieser Schwierigkeit ausweichen wollen, indem wir Schlüter lieber bei einem früheren Denkmal, z. B. dem 1694 zerstörten Reiterbild des Kurfürsten Max Emanuel in Brüssel[4]), anknüpfen lassen, so steht dem die weitaus geringere Ähnlichkeit entgegen (außer der neuen chronologischen

---

[1]) Nicht, wie bei Gurlitt, 1687; s. den gleichzeitigen Stich Lepautres und Boffrand, Description de ce qui a été pratiqué, etc.

[2]) Die von Girardon gewählte Geste geht ihrerseits auf ältere Statuen zurück, besonders auf den Ludwig XIII., zu dem das Pferd von Daniele da Volterra hinterlassen war (als Reiter war ursprünglich Heinrich II. gedacht). Wir haben von diesen 1792 zerstörten Denkmälern z. T. nur ungenügende Aufnahmen; zu den besten gehören Zeichnungen Bouchardons, die er als Vorstudien zu seinem Ludwig XV., an dem er 12 Jahre arbeitete, nach ihnen angefertigt hat (s. Jean Guiffrey, Pierre Marcel, Les statues équestres de Paris avant la revolution et les dessins de Bouchardon, Revue de l'Art ancien et moderne 1907, S. 209 ff.).

[3]) Vgl. Lepautres Stich, wo es ausdrücklich steht: . . . sur les dessins de Monsieur Mansart Sur-Intendant des Bastiments du Roy, executé par Mr Girardon e fondue par Keler . . . (man bemerke auch die Abstufung der Titel!).

[4]) Modell heute im Bayerischen Nationalmuseum, München (Phot. von Obernetter).

Schwierigkeit!), und zur Erklärung des künstlerischen Charakters des Berliner Monumentes wird nicht das geringste gewonnen. Ganz abgesehen davon, daß es Schlüters kurfürstlichem Herrn gewiß natürlicher war, seinen großen Vorgänger mit dem Roy soleil als mit Max Emanuel in Parallele zu setzen.

Dürfen wir also in Girardons Ludwigsmonument das Vorbild für die allgemeine Anlage, nicht aber für die künstlerische Gestaltungsweise selber bei Schlüter sehen, so erhebt sich uns von neuem das Problem der eigentlichen geistigen Vorgänger und Verwandten des Meisters. Es wäre eine dilettantische Auffassung, wollte man die Gestaltung des Pferdes lediglich auf die Besonderheiten des Modells, die Haltung des Reiters etwa auf Natureindrücke oder Überlieferungen zurückführen. Natürlich darf der Eindruck des direkten Lebens, den der Künstler vor dem Modell[1]) hatte, nicht unterschätzt werden, aber Schlüters Roß ist so durch und durch stilisiert, künstlerisch durchdacht, daß wir bestimmt behaupten dürfen, der Meister hat sich mit analogen Werken anderer Künstler, und zwar aufs eingehendste, beschäftigt. Deutsche Arbeiten dieser Art kommen nicht in Frage, in Frankreich und in den Niederlanden war der Meister, soviel wir wissen, nicht — es erübrigt also, Italien, wo er 1696 auf kurfürstliche Kosten weilte, in Betracht zu ziehen. Merkwürdig, daß so vielfach der Mark Aurel in Zusammenhang mit dem Reiter auf der Langen Brücke geglaubt wird, ein Werk, das auf den ersten Blick so weitgehende Verschiedenheiten der plastischen Auffassung des Pferdes offenbart und in der Figur des Feldherrn überhaupt keinerlei Berührungspunkte aufweist. Auch Werke wie der Gattamelata, der Colleoni, ja selbst die Rosse des Giovanni da Bologna und seiner Schule können nicht genannt werden. Ganz anders schon lag Lorenzo Bernini Schlüters künstlerischem Temperament; allein dessen Reiterbilder, von denen er wohl nur den Konstantin im Vatikan kannte, folgen dem dritten Typus, dem sich auf die Hinterbeine aufrichtenden Pferde.

Nun existieren in Piacenza zwei in neuerer Zeit fast ganz in Vergessenheit geratene und arg mißkannte, einstmals aber hoch gefeierte Reiterdenkmäler des Francesco Mocchi[2]), die nicht nur auf einzelne Künstler, sondern auf die ganze Zeit von Einfluß gewesen sind, da in ihnen erstmalig der barocke Typus, und zwar in großartiger, imponierender Weise, aufgestellt wurde. Auch mag die Berühmtheit der dargestellten Persönlichkeiten — Ranuccio und besonders Alessandro Farnese — mit dazu beigetragen haben, ihnen außergewöhnlichen Ruhm zu verschaffen. Begonnen wurde die Arbeit

---

[1]) Über Schlüters Modellpferd gibt Paul Seidel im Hohenzollern-Jahrbuch 1898, S. 103 f. interessante Aufschlüsse. Lehrreich ist besonders der Passus, daß das Pferd, um seine Adern »brav zu zeigen«, jedesmal vorher geritten wurde: in der Tat weist das Tier der Langen Brücke ein sehr genaues Studium der Adern auf.

[2]) Franc. Mocchi von Montevarchi bei Florenz, 1580—1646, einer der berühmtesten Bildhauer seiner Zeit. Nagler (Künstlerlexikon) und andere sprechen von zwei Künstlern dieses Namens, angeblich Vater und Sohn, und machen den jüngeren zum Meister der Piacentiner Figuren. Abgesehen davon, daß hiergegen die unverkennbare Einheitlichkeit des Stiles in seinen Werken spricht, genügt das Nagler offenbar unbekannte Datum 1612 als Beginntermin beider Cavalli, um ihn zu widerlegen: war doch Mocchi selbst damals erst 32 Jahre alt! Nach Baldinucci und Cicognara wäre *Orazio* Mocchi der Vater des angeblichen jüngeren Francesco, doch verwechselt B. sichtlich unseren Francesco Mocchi mit einem florentinischen Steinarbeiter des gleichen Namens. Es ist vielmehr, wie schon Passeri (Le vite de' pittori, scultori ed architetti che hanno lavorato a Roma, 1772) es darstellt: der 1580 geborene Fr. Mocchi wird 1512, also noch im jugendlichen Alter, von Rom nach Piacenza berufen, kehrt 1625 nach Rom zurück, schafft dort unter Urban VIII. sein Hauptwerk, die Veronika in S. Pietro, und stirbt 1646.

an diesen Statuen, mit deren Enthüllung in Piacenza der Einzug der Margherita Aldobrandini feierlich begangen werden sollte, im Jahre 1612; wenigstens ward am 28. November dieses Jahres der ausführliche Kontrakt mit dem Künstler und dem Gießer aufgesetzt, und zwar sogleich für zwei Statuen. Von diesen ward die des regierenden Herzogs Ranuccio erst 1620 beendet, während die des Alessandro sogar bis 1624 auf sich warten ließ — Verzögerungen, an denen ein Zerwürfnis des Künstlers mit dem Gießer schuld trug, das den ersteren dazu brachte, auch die gesamte technische Leitung zu übernehmen. So sind denn die beiden sehr stattlichen, wie gesagt als Gegenstücke konzipierten Monumente in jedem Betrachte Mocchis alleiniges persönliches Werk.

Die Sauberkeit des Gusses fand damals und auch noch später außerordentlichen Beifall; ob die beiden Statuen aus einem Guß oder in verschiedenen Stücken gefertigt wurden, darüber schwanken die Angaben — Cicognara tritt energisch für die erste Meinung ein, ebenso Carasi[1]) und Taini[2]), wogegen Scarabelli[3]) die andre Ansicht vertritt: »pazza opinione del volgo« ist für ihn, was seine Vorgänger schrieben. Aus der Betrachtung der Werke selber ergeben sich nun bestimmte Anhaltspunkte für die Annahme der Zusammenstückung nicht — auf alle Fälle macht die enge Verbindung, ja, man möchte sagen, Verschmelzung von Roß und Reiter glauben, daß beide nicht, wie früher, getrennt konzipiert, sondern im ganzen gedacht worden sind. Und während die Frage der Einheitlichkeit des Gusses nur ein technisches, kein unmittelbar künstlerisches Interesse hat, bildet die einheitliche Konzipierung von Roß und Reiter einen ästhetischen Faktor ersten Ranges.

Bei allen früheren Reiterstatuen nämlich hat das Auge die Möglichkeit, das Pferd und den darauf Sitzenden klar zu sondern, das eine und den anderen als Einheiten für sich ins Auge zu fassen. So von Donatellos Gattamelata bis zu den Mediceern des Gian Bologna. Beim Colleoni mögen Reiter und Roß enger als sonst zusammengefühlt und beseelt von einer großartigen drängenden Kraft erscheinen — aber auch hier ist die Sonderung von unseren Augen ohne Schwierigkeit vorzunehmen. Nicht so bei Mocchi. Das Durcheinander der weitabflatternden Mäntel, der Satteldecken und der Pferdemähnen, das man getadelt hat (an sich nicht ganz mit Unrecht), dient doch in erster Linie dazu, einen durchgehenden Schwung ins Ganze zu bringen und abzulenken von der dem Zeitgeist verhaßten deutlichen Zweiteilung in Roß und Reiter. Man muß zugeben, daß ihm sein Vorsatz meisterlich gelungen ist.

Und noch in einem anderen Betracht bietet er eine folgenschwere Neuerung: statt der noch bei Giovanni da Bologna herrschenden Zeittracht ist das römische Kostüm gewählt, das von nun an auf längere Zeit für derartige Werke obligatorisch bleibt, allerdings mit der von den Franzosen gebrachten Variante der Perücke, deren Kombination mit dem antiken Kostüm von Cicognara »una delle più strane e più imperdonabili follie dell' umano ingegno« genannt wird.

Besonderer Bewunderung wert ist die kunstvolle Art, wie Mocchi in beiden Statuen den Charakter des Tieres mit dem des Reiters zusammengedacht hat: einerseits der gedrungene joviale Ranuccio auf einem schweren, fetten, rüstig ausschreitenden Roß, auf der anderen Seite Alessandro, der siegreiche Feldherr, auf einem starken, aber doch weitaus weniger gedrungen gebauten Tier. Beide Pferde gehen denselben Schritt; aber wie verschieden ist die Wirkung! Wie individuell, als wahre Charakter-

[1]) Carasi, Pitture publ. di Piacenza 1780.

[2]) Taini, Nuovo solitario piacentino 1824.

[3]) Scarabelli, Guida ai monumenti, ecc. di Piacenza, Lodi 1841.

porträte, sind beide erfaßt! Auffallend in den sonst so vorgeschrittenen Werken sind Einzelheiten, wie die Mähnen und Schwänze, die noch voll sind von linearen Wirkungen und in deren Behandlung die absichtsvolle Variierung nicht unbedingt angenehm auffällt. Ein starker Zuschuß toskanischer secchezza macht sich in den scharf gezogenen, tief einschneidenden Falten der Gewänder bemerkbar (wie in der späteren Veronika in S. Pietro, und zwar noch stärker ausgesprochen) — Passeri, der hierfür



Abb. 2. François Girardon
Reiterstatue Ludwigs XIV., Paris (zerstört)
Nach Cicognara

ein feines Gefühl hat, trifft all das mit dem Ausdruck »spirito manieroso« sehr gut —, im übrigen ist sein Urteil voll von Bewunderung für Mocchi und nicht ganz ohne einen leisen Vorwurf für Bernini, an den er besonders denkt, wenn er sagt, jene Statue (von einer weiß er nur!) »può stare a fronte con qualunque si sia delle moderne«. Erst später, als die dem Barock entgegengesetzten Tendenzen zum Siege gelangen, wird das Urteil über Mocchi schroff absprechend: Raffael Mengs drückt sich noch

milde aus, wenn er in ihnen findet »trop peu d'excellence, pour en faire réflexion«, aber schon Cicognara urteilt schärfer, und der Cicerone spricht kurzweg von »äußerster Affektation«.

Daß Schlüter die beiden, am Ende des XVII. Jahrhunderts noch sehr bekannten Werke in Piacenza gesehen habe, ist sehr wahrscheinlich. Daß er auf seiner Italien-



Abb. 3. Andreas Schlüter
Kurfürstenmonument
Nach dem Abguß im Kaiser-Friedrich-Museum

reise bis nach Rom gekommen ist, darf als gewiß gelten (s. weiter unten), und auch dafür, daß er über Florenz gegangen sei, gibt es mancherlei Gründe. Piacenza lag somit direkt an seinem Wege, und es wäre unverständlich, wenn er an so berühmten Monumenten gleichgültig vorbeigereist wäre. Worin besteht aber das Gemeinsame seiner Schöpfung mit Mocchis Farnesen? Einmal in der Gewalt des Vorwärtsdrängens von Roß und Reiter, dann in der Bewegung der Rechten, die in mächtig ausgreifender

Gebärde den Feldherrnstab hält[1]), ferner in der Durchbildung der Anatomie des Pferdes, die ebensoweit von der Trockenheit Giovanni da Bolognas wie dem Überreichtum Berninis entfernt ist; endlich zeigen sich Anklänge in der Behandlung der Mähne, des Schweifes und in der Bildung der Gewandmotive. Daß die Bewegung des Pferdes ebenfalls höchst ähnlich, fällt dagegen weniger ins Gewicht — es ließen sich unter diesem Gesichtspunkte auch andere Zusammenstellungen machen. Der weitaus Verwandtere der beiden Farnesen (auf den sich einige unserer Bemerkungen ausschließlich beziehen) ist Alessandro, überhaupt die gelungenere der beiden Statuen und die der dargestellten Person wegen interessantere.

Für die Kenntnis der Entstehung von Schlüters Meisterwerk ist die Frage der ersten Fassung des künstlerischen Gedankens besonders wichtig. Wohlbekannt ist das früher sogenannte Modell des ganzen Monuments im Kaiser-Friedrich-Museum; allein es ist nichts als eine spätere verkleinerte Wiederholung des Originals und für uns ohne Belang. Dagegen darf eine im Hohenzollernmuseum aufbewahrte, bei Seidel erwähnte Gipsstatuette, die wir hierneben abbilden, meines Erachtens als das Originalmodell Schlüters angesprochen werden. Die Abweichungen von der ausgeführten Figur sind hier derart, daß sie deutlich ein primitiveres Stadium der Idee erkennen lassen. Man vergleiche die Satteldecke in ihrer einfachen, noch unbelebten Form[2]), die ziemlich allgemein gehaltene Gewandung, besonders aber den über die Schultern des Helden gelegten Mantel, ferner auch die noch zurückhaltende Bildung der Haare in Schweif und Mähne des Tieres. Alles das bekommt im fertigen Denkmal eine reichere, üppigere Formensprache. Besonders wird die Beziehung zwischen Pferd und Reiter eine engere. Wichtig ist auch, daß der auf dem Modell ruhig nach vorn gerichtete Blick des Kurfürsten jene entschiedene Wendung nach links erhält, die in dem vollendeten Werke eine so mächtige Wirkung ausübt. Leider ist das Modell nicht einwandfrei erhalten; es ist mehrfach bronziert und ausgebessert worden, wodurch die Feinheit der Oberflächenbehandlung verloren hat. Trotzdem aber ist die Modellierung des Pferdes wie die Haltung des Reiters so vorzüglich, daß man die Meisterhand noch überall spürt: um wieviel geistloser und mühseliger ist hiergegen die Behandlung, die Jacobi seiner Replik gegeben hat!

III. DER SOCKEL MIT DEN SKLAVEN

Auch die Gestaltung des Sockels hat vom XV. bis XVIII. Jahrhundert eine bedeutsame Entwicklung durchgemacht. Das hohe, die eigentliche Statue weit über das alltägliche Leben der Menschen emporhebende Postament war den Bildhauern des Quattrocentos als die ideale Lösung erschienen: es kommt hinzu, daß Donatello in Padua wie Verrocchio in Venedig ihre Condottieri inmitten gotischer Architektur auf-

[1]) Dies Motiv, das schon Verrocchios Colleoni angedeutet enthält, ist ganz im Sinne des Barock. Die gleiche Bewegung setzt etwa gleichzeitig in der Malerei ein: der siegreich vordringende Feldherr in Pietro da Cortonas »Niederlage des Darius« (Rom, Kapitol) hat ebenfalls dies »schneidige« Ausgreifen des fast geradlinig abgestreckten Armes, der hier ein dolchartiges Schwert führt. Dagegen hat Frankreich meist das einfache herrscherliche Ausbreiten der Rechten, wie es der Mark Aurel aufweist. Der eine Typ mehr dem Wesen des Condottiere entsprechend (ihm folgend auch Schlüters Kurfürst), der andre dem des Herrschers.

[2]) Der einfache Mäander könnte befremden, ist aber durchaus schlüterisch: ein ganz ähnliches Motiv erscheint als umrahmendes Ornament an der Inschrifttafel des fertigen Monuments.

zustellen hatten, wo das Hochstreben der Massen in den Bauten von selber zu starker Betonung der Vertikalen in den Monumenten einlud.

Wie sich nun aber in der Anlage der Fassaden die Breitenausdehnung zuungunsten der Höhe verschob[1]), so erniedrigt sich im Cinquecento auch die Basis.



Abb. 4. Francesco Mocchi
Alessandro Farnese
Piacenza, Piazza de' Cavalli

Michelangelo schafft in dem Sockel, den er dem Mark Aurel des Kapitols gibt, den neuen Typus. Nicht mehr hinausgehoben über das Gewöhnliche wird jetzt das Bildwerk, sondern absichtlich niedrig gestellt, um in allen Feinheiten gewürdigt werden zu können; niedere Architekturen geben zur Linken wie zur Rechten den geeigneten Rahmen. Der Grundriß der Basis ist ein Rechteck, dem an den Schmalseiten je ein

[1]) Vgl. z. B. Palazzo Strozzi mit Raffaels Palazzo Pandolfini (beide in Florenz).

Kreissegment vorgelegt ist. An den beiden Langseiten sind in der Mitte vertiefte oblonge Tafeln für Inschriften oder Reliefs freigelassen; die sich vorwölbenden Schmalseiten werden durch Wappenreliefs (noch sehr flach) geschmückt. Bei Gian Bolognas Cosimo bleibt diese Anordnung ungefähr bestehen, doch wird der Sockel, dem Aufstellungsort — Piazza della Signoria — entsprechend, bedeutend höher gebildet und — für Florenz bezeichnend — durch allerhand kleine ornamentale Zutaten in Bronze kleinlicher gemacht. Gerade hierin fand der Meister in Toskana Nachfolge, wie denn Pietro Taccas dekorativer Stil in seinem eigentlichen Wesen in der eigentümlichen Verquickung von Partien in Bronze und in Stein besteht — immer jedoch so, daß das Metall dem Stein in quecksilbrigem Hier und Da, ohne zwingende Notwendigkeit, aufgepfropft erscheint.

Auch Mocchi folgt dieser toskanischen Sitte. Seine Sockel sind gegen den Cosimo um einiges erniedrigt und nähern sich sehr dem Vorbilde des Mark Aurel; allein die Profilierungen sind ungleich kräftiger: vom Flachreliefmäßigen gelangt man jetzt in den Hochreliefstil. Charakteristisch auch, daß von der Platte, auf der der Reiter unmittelbar aufsteht, stark gegen das eigentliche Postament vorspringt, wodurch sich vorn eine Vermittlung der Abstände durch zwei wappentragende Engel als notwendig erweist.

Doch bleibt die Vorliebe für den michelangelesken Typ nicht unbestritten. Gewisse Sympathien für den hohen Sockel erhalten sich, allerdings nicht für den elastischen, schlank emporragenden des Quattrocento, sondern für ein mächtiges Basament von bedeutender Höhen- und Breitenwirkung. Es ist kein glücklicher Typ: um zu wirken, verlangt er eine Stilisierung ins Schwere, gerät aber hierbei leicht mit dem Pferde selber in ein Mißverhältnis und hindert dessen genaue Betrachtung. Am ehesten eignet er sich für Reiterstatuen des dritten Typus, wo die Heftigkeit des Aufbäumens und die Höhe, zu der sich das Roß dabei erhebt, eine gewisse Schwere des Sockels wünschenswert machen: doch sollen damit Übertreibungen wie beim Denkmal Augusts des Starken in Dresden nicht entschuldigt werden. Besser sind die Verhältnisse bei Girardon (s. Lepautres Stich), aber, abgesehen von der toten klassizistischen Gliederung des Basaments, um wieviel imponierender erheben sich doch Mocchis Farnesen auf ihren kleinen Sockeln!

Neben der architektonischen Gestaltung des Postamentes tritt im italienischen Barock dessen plastische Ausschmückung ziemlich zurück. Es liegt im Sinne des reifen Secento, das Nebensächliche zugunsten des Hauptmotives zurückzudrängen: wie so eine römische Fassade der Zeit mit einem einzigen alles beherrschenden Motive völlig auskommt, so behandelt beispielsweise Bernini den Sockel seines Konstantin möglichst schlicht, damit nur die pathetisch-bewegte Reiterfigur sprechen soll. Anders freilich die Toskaner, in denen immer ein Stück quattrocentistische Freude am Kleinen, Spielenden, oder am individuell Charakterisierenden geblieben ist. So war es denn Gian Bologna, der an Stelle bloßer Inschrifttafeln Reliefs an den Sockellangseiten brachte, und auf denselben Mann geht der Gedanke zurück, das Postament seines für Paris bestimmten Denkmals Heinrichs IV. mit Sklavenfiguren an den Ecken abzurunden.

Woher kam die Idee dieser Sklaven? Bei der Wichtigkeit, die der Frage allgemein und besonders für unseren Fall eigen ist, wird eine kurze Antwort darauf notwendig. Der Gedanke, durch Darstellung gefesselter Sklaven den Triumph des Siegers allegorisch auszudrücken, ist antik: so besitzt das Berliner Antiquarium zwei Bronzefigürchen (aus einem neueren Funde) [1]), die mit rücklings gefesselten Händen, vorgeneigtem Oberkörper

[1]) Reproduziert mit den im Kaiser-Friedrich-Museum befindlichen Bronzemodellen zu Taccas Mohren im Museum X, Taf. 96, dazu auf S. 45 Text von Knapp, mit kurzer Besprechung der Figuren.

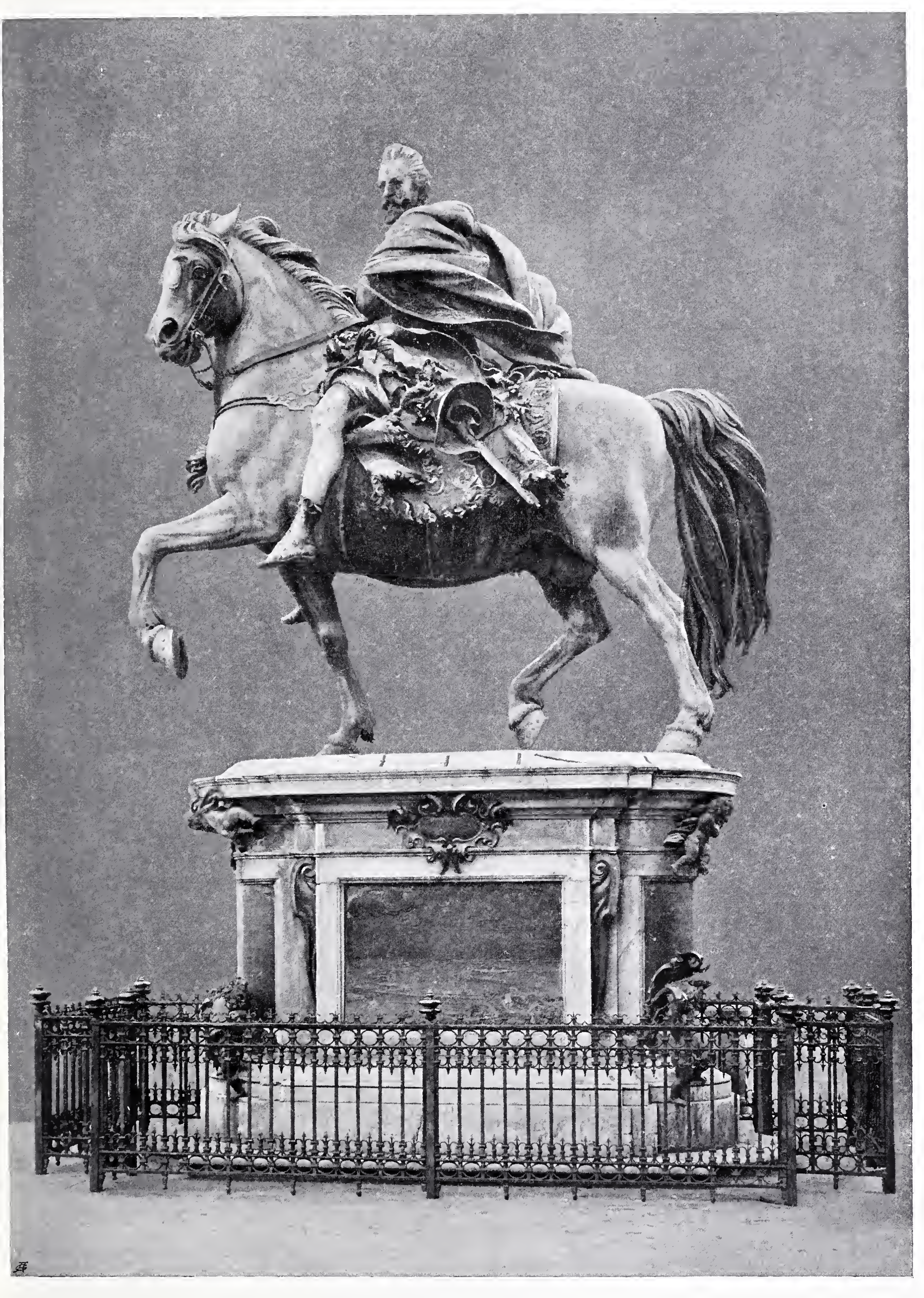


Abb. 5. Francesco Mocchi
Alessandro Farnese
Piacenza, Piazza de' Cavalli

und emporgewandtem Haupte hinkauern. Auf Münzen ist das Motiv besonders häufig und wird hier gern in Verbindung mit Trophäen gebracht, die in der Mitte aufgebaut sind, während links und rechts die gefesselten Sklaven symmetrisch mit dem Rücken dagegenlehnen. Solche Münzen existieren z. B. von den Kriegen Mark Aurels gegen die Sarmaten und Germanen.

Der erste Ort, wo das Quattrocento diese der antiken Kleinkunst entnommenen Sklaven anbringt, sind die Wagen in den Triumphdarstellungen, auf denen sie, meist noch recht unentwickelt, in genau der Antike entnommener Anordnung sitzen. In die monumentale Malerei und Plastik gehen sie zu Beginn des Cinquecento durch Michelangelos Initiative über: allein, soviel die Späteren hier an Bewegungsmotiven sonst vorfanden, die Form der Anbringung war sowohl an der Sixtinischen Decke wie am Juliusgrabe zu individuell, zu unantikisch, um für die Denkmalsplastik Nachfolge zu finden. Das früheste Beispiel des Auftretens der Sklaven in der typischen Anordnung der späteren Zeit findet sich, soviel ich sehe, nicht in der italienischen, sondern der deutschen Großplastik, nämlich in den von Loy Hering gefertigten Wappenreliefs der Fuggerkapelle von St. Anna in Augsburg. Wie der durchaus venezianische Stil dieser Reliefs beweist, lagen fremde Zeichnungen vor: die cimeske Hallenarchitektur, die im Stile der Lombardi gehaltenen Krieger, das Ornamentale und die ganze Komposition beweisen das[1]). Vollends sprechen zugunsten Venedigs die gefesselten Sklaven mit den Trophäen, die in ihrer deutlich antiken Münzen nachgebildeten Form nur in Italien entstanden sein können und gut zur Art der Lombardi passen.

Es verging ungefähr ein Jahrhundert, bis Pietro Tacca und Ludovico Cigoli das Motiv wieder aufnahmen und in die monumentale Denkmalsplastik einführten; inzwischen aber hatten Michelangelos Medicigräber Wege zu neuen Möglichkeiten eröffnet. Wie Michelangelo durch die hingelagerten Figuren der vier Tageszeiten das herrscherliche Sitzen der beiden Medici heraushob, indem er ihnen einen sprechenden, mit den Augen sofort faßbaren Kontrast gab, so sollte jetzt durch das Kauern der Sklaven die stolze Siegerhaltung des zu ehrenden Fürsten wirksam herausgearbeitet werden. So entstand von 1616 an das berühmte Monumento dei quattro mori in Livorno, in den Haltungen der Sklaven abhängig von der Antike, aber ganz individuell in der Durchführung, ja, von erstaunlichem Naturalismus — auch die nur ganz beiläufige Art, wie die vier Kolosse mit in die Höhe geführten Ketten am Sockel festgebunden und mit ihm mehr äußerlich zusammengestellt wurden, trägt bei zu dem Eindruck des nicht innerlich Notwendigen, den das ganze Denkmal auf uns macht. Wären nicht die Riesenverhältnisse, man könnte an einen wohlgelungenen Gelegenheitsscherz denken.

Ganz anders komponierte Ludovico Cigoli in den Sockelentwürfen der Uffizien[2]) Basis und Sklaven zusammen. Ausgehend von dem Typ Michelangelos, den er ornamental sehr bereichert, läßt er unten, wo bei Mocchi der Sockel sich über dem Erdboden verbreitert, eine starke, sehr florentinisch gedachte Bank vorspringen, an deren Ecken die Sklaven in ziemlich von der Antike abweichenden, schon differenzierten Haltungen und auch in Alter, Gewandung usw. verschieden beschaffen dasitzen. Doch hat auch hier die Anordnung wenig Monumentales: die Figuren sind klein, fast kleinlich im Verhältnis zum Ganzen und werden durch reichlich angebrachte Reliefs und

---

[1]) Siehe dagegen Mader, Loy Hering (Abb. S. 40 u. 41), der an Dürersche Entwürfe glaubt, m. E. ohne stichhaltige Gründe.

[2]) Einer davon abgebildet bei Gurlitt, Gesch. des Barockstiles in Italien S. 291 (ohne Benennung).

Ornamente übertönt. Beachtenswert, daß die Seitenansicht (wie aus dem Aufriß leicht ersichtlich) die normale werden sollte; also nicht die beiden vorderen und hinteren, sondern die an der gleichen Seite befindlichen Sklaven sind es, die sich paarweise entsprechen.

Es ist bezeichnend, daß die in Florenz aufgekommene Idee der Sklaven nicht von Rom übernommen worden ist: sie waren dem strengen römischen Barock zu novellistisch. Auch der in Rom gebildete Toskaner Mocchi ließ sie in Piacenza beiseite. Dagegen fanden sie in Frankreich leichten Eingang und verbreiteten sich hier in geradezu ungeheuerlicher Weise auf allen Gebieten. Oft sind diese Darstellungen, wie sie zu Dutzenden auf den Stichen der Lepautre, Marot und anderer sich finden, von einer äußersten Gedankenlosigkeit und Leere: man suchte lediglich den dekorativen Effekt, der in dem Gegeneinandersetzen zweier gefesselten Gestalten besteht — um die Ausgestaltung und Vertiefung des Motivs kümmerte man sich nicht. Auch in der Verwendung der Sklaven die gleiche Geistesarmut: sei es an Kaminen, sei es auf Schlachtendarstellungen, überall, wo ein Eckchen frei geblieben ist, werden sie hingestopft, immer trifft man in ihnen dasselbe Vorbeugen des Oberkörpers, das gleiche mühevolle Aufblicken mit dem schmerzlichen Ausdruck der Züge — und durch das stereotype Heranziehen der Trophäen wird der Gedanke, wenn auch dekorativ mannigfaltiger, doch im Grunde nur noch langweiliger[1]).

Neben dem Gebiet der Graphik ist es die Großplastik, in der die Sklaven zu Dutzenden eingefangen werden: eines der frühesten Beispiele bietet Fr. Mansarts Château de Maisons (1642—1651), in dem das Motiv als Relief benutzt erscheint (über einem Kamin); eine ganz ähnliche Behandlung fand es bei Jules Hardouin-Mansart in der Salle de Guerre des Versailler Schlosses (1682), wo die Sklaven zu beiden Seiten unter ein medaillonförmiges Reiterrelief Ludwigs XIV. von Coysevox gesetzt wurden. Desjardins nahm in seinem Standbild von 1686, das wir erwähnten, den Taccaschen Gedanken wieder auf und näherte sich auch in der Form des Sockels dem Denkmal zu Livorno.

Infolge der französischen Richtung, die am Ende des XVII. Jahrhunderts von der Berliner Architektur eingeschlagen ward, kamen die Sklaven auch zu uns herüber. Schlüter selber ließ sie in den Aufbauten der Attika des Zeughauses[2]) fast genau in der französischen Form erscheinen, und schon vor ihm hatte sie ein Quellinusschüler (Arthus Sitte?) auf dem Gesimse des Grabmals Sparr (Chor der Marienkirche) in Berlin eingeführt. Auch im Elisabethsaale des Schlosses und an geschnitzten Türen des Treppenhauses brachte sie Schlüter in mehr dekorativer Absicht — allein, so sehr sie schon an Schwung der Haltung und Kraft des Ausdrucks in Köpfen und Körpern über das französische Mittelmaß hinausgreifen, so trennt sie doch noch ein ungeheurer Abstand von den Sklaven des Monumentes der Langen Brücke.

In seinem »Andreas Schlüter« hat Gurlitt die Ansicht mehr angedeutet als ausgeführt, das Denkmal sei in seinem endgültigen Zustande, *mit* den Sklaven, erst die Frucht einer späteren, der eigentlichen Intention des Meisters zuwiderlaufenden Kon-

[1]) Nach diesen konventionellen französischen Dingen berührt es eigentümlich, wenn die rationalistischen Holländer auf das zum Männerzuchthaus umgewandelte Clarissenkloster von Amsterdam in der Form einer Portalbekrönung folgende Gruppe setzten: ein steif dasitzendes Frauenzimmer, das mit der Peitsche in der Rechten zwei links und rechts sitzende »Sklaven«, d. h. mit Ketten gefesselte Zuchthäusler (!), bedroht.

[2]) Diese etwas flüchtigen Arbeiten verraten nicht in der Ausführung, aber im Gedanken Schlüters künstlerische Art.

zession an Wünsche gewesen, die von außen an ihn herangetreten seien. Dem hat P. Seidel an Hand der erhaltenen Rechnungen[1]) entgegengehalten, daß bereits 1702, also ein Jahr vor der Einweihung, zur Erbauung des Ofens für die Sklaven geschritten wurde, womit unzweifelhaft klar wird, daß die Sklaven bereits im ersten Plan vorgesehen waren und nur — aus unbekannten Gründen — erst später ausgeführt wurden. Wie sich das Denkmal ohne Sklaven ausnehmen würde, sieht man heute in der Eingangshalle des Kaiser-Friedrich-Museums; und man wird sich leicht überzeugen, daß der Eindruck kein glücklicher sein würde. Hätte Schlüter die Sklaven ursprünglich nicht vorgesehen, so hätte er den Sockel größer gebildet als er jetzt ist, erst die Rücksicht auf den größeren Reichtum, den die Gesamtsilhouette durch diese Sockelfiguren erhalten mußte, erklärt die von ihm gewählten Größenverhältnisse.

Es ist hervorgehoben worden, daß für die ungefähre Anlage des Postaments Michelangelo vorbildlich war, doch hat Schlüter dem Typus eine überaus reiche Ausgestaltung im Sinne des späten Barocks gegeben. Zunächst ist der Grundriß nicht mehr rechteckig, sondern oval, alle Profilierungen sind äußerst kraftvoll und stark schattend, wirksam die Verkröpfungen der oberen Platte durch die vier volutenartigen Eckpilaster[2]), energisch bewegt die untere Grundrißlinie. Die beiden seitlichen Reliefs, statt vertieft eingelassen zu sein, treten jetzt vielmehr stark hervor. Am meisten aber kennzeichnen Schlüters hochbarocken Stil die vier volutenartigen Eckstützen. Das Problem war für sie von dem stark vortretenden Sklaven nach oben hin zu vermitteln; das Gefühl an diesem Punkte verbinden, überleiten zu müssen, während die anderen einfach koordiniert hatten, legt Zeugnis für Schlüters ausgebildetes architektonisches Empfinden ab. Übrigens ist die Fragestellung die gleiche wie an den Kirchenfassaden, wo es gilt, von den Nebenschiffen zur Höhe des Hauptschiffes hinaufzuführen, und in der Tat entspricht die Lösung Schlüters der von den römischen Architekten des reifen Barocks gefundenen. Vielleicht darf man sogar in concreto auf Carlo Rainaldis S. Marcello al Corso verweisen, eine Fassade, deren Volute auffallend ähnlich ansteigt und aus dem gleichen vegetabilen Motiv gebildet ist.

Der ovale Grundriß ward von Schlüter nicht bloß aus Vorliebe für das Gerundete gewählt, sondern mehr noch mit Rücksicht auf den Standort des Monumentes, der nicht so zur Ausbildung der rein seitlichen als der Ansicht halb von vorn aufforderte. Mit Hinsicht hierauf wurden denn auch die Sklaven so angeordnet, daß sich nicht jeweils die seitlichen Paare entsprechen (sie wenden sich vielmehr den Rücken zu), sondern die der Schmalseiten. Durch die Anbringung der Ketten in der Mitte der Vorder- und Rückseite wird dies Verhältnis äußerlich markiert. Vergleicht man die beiden vorderen Figuren, so überraschen die starken Kontraste: links das dumpfe Brüten des kräftigen, reifen Mannes, geschlossene, ja geballte Silhouette, untersetzte Proportionen, rechts die elastische, halbnackte Gestalt eines Jünglings, mit emporgewendetem Kopf, stark auseinandergenommenem Umriß, kräftigem Kontrapost. Die immer wiederholte Rechnung des Barocks: was auf der einen Seite an Wucht der Massen aufgefahren wird, bringt auf der andern die Lebhaftigkeit der Bewegung wieder ein; sie ist hier in einem trefflichen Beispiel verkörpert.

[1]) P. Seidel, Das Standbild des Großen Kurfürsten in Berlin (Zentralblatt f. Bauwesen, Jahrgang 44, S. 55ff.).

[2]) Das Oval ist in den Kirchengrundrissen des Barocks sehr gewöhnlich, erstes Beispiel bei Vignola, dann Bernini (S. Andrea in Quirinale) u. a. Gleichzeitige Parallele für die Verkröpfung einer ovalen Grundrißform: oberstes Turmgeschoß der Parochialkirche in Berlin (1695 begonnen). Zahlreiche Beispiele aus dem XVIII. Jahrhundert besonders an Denksäulen u. dgl.

Für die Disposition der Figuren hat offenbar die Fontana dei quattro fiumi von Bernini (Rom, Piazza Navona) Anregungen geboten[1]. Ob Sklavenfiguren, ob Gestalten von Flußgöttern — was den Ausschlag gibt, ist das formale Problem, und das ist hier wie dort das gleiche. Größere Freiheit und stärkere Kontraste unterscheiden Bernini von den Toskanern, besonders aber setzt er seine Flußgötter in lebendige Beziehung zueinander, läßt sie sich gegenseitig ergänzen und in der Wirkung verstärken. Daß er auf Schlüter gewirkt hat, lehrt schon der Vergleich des Rio della Plata (ausgeführt von Francesco Baratta) mit dem jüngeren Sklaven des Kurfürstenmonumentes (vgl. Fraschetti S. 189). Das Herumwenden des Oberkörpers, das Erheben des einen Armes in der Diagonale des anderen, das Weisen der inneren Handfläche mit auseinandergestreckten Fingern, das Aufblicken des seitlich gewendeten Hauptes entspricht sich außerordentlich, weiter ähneln sich beiderseitig die Beinhaltungen. Auch mit dem Apollo Berninis (Villa Borghese, Rom) sind Beziehungen, besonders im Typus und in der zierlichen Bewegung der linken Hand. Dagegen stammt die Anregung zu der herrlichen Gestalt links, die das Dumpfe der Sklaverei mit so erstaunlicher Großartigkeit versinnbildlicht, von Michelangelos »Penseroso« in der Medicikapelle, dem sie übrigens in ihrer schweren, bezeichnenden Silhouette und den barock verstärkten Kontrasten sehr selbständig gegenübersteht.

Auch die hinteren der vier Sklaven bilden ein Paar mit starken Kontrasten, besonders in den Bewegungen: der eine reckt die Arme aus, wie um sich zu befreien, während der andere mit gerungenen Händen und tief gebeugtem Haupt sein Los betrauert. Vorbildlich für das beim letzteren gebrachte Motiv der übereinandergeschlagenen Beine war diesmal kein Bildhauer, sondern Domenichino, der die Bewegung in seinem großartigen S. Matteo in S. Andrea della Valle zu Rom gebracht hatte. Auch für die Beinhaltung seines Gegenübers scheint ein berühmtes italienisches Werk, Michelangelos »Notte« von den Medicigräbern[2], benutzt zu sein, doch ist die Ähnlichkeit nur mittelbar.

So ist denn, wenn man die Summe des Ganzen zieht, eine Menge entgegengesetzter Motive vereinigt: das Flehen um Befreiung bei dem jungen, bei den drei älteren Sklaven das Antoben gegen die Bande, das Bejammern des Schicksales und die völlige, stumpfe Resignation. Alles das aber dient doch nur dazu, um so viel königlicher den Triumph dessen zu gestalten, der über ihre Häupter hinweg erobernd, unwiderstehlich, unbesiegbar einherreitet. In seiner Herbheit und Größe ein antiker Gedanke, dem versöhnlichen Geist der modernen Zeit entgegengesetzt! Bedarf es der Versicherung, daß dies im Grunde nicht Schlüters noch der Zeitgenossen Empfinden war? Allein besaß man damals die Phantasie, um den Herrscher, den man noch persönlich kannte, nicht als den »kleinen untersetzten Mann mit unverhältnismäßig großem Kopfe« (Bode), der er im Leben gewesen, abzubilden, sondern als antiken Imperator (und sei es auch unter der Allongeperücke); was hinderte, zu den römischen Cäsaren auch die Vertreter der geknechteten Völker hinzustellen? Auf die Beziehung zur Wirklichkeit verzichtete man dabei durchaus, und so sind auch in den vier Sklaven nicht historische Beziehungen die Hauptsache, sondern das, was in ihnen unmittelbar sinnlich wahrzunehmen ist.

---

[1]) Für die Ansichten dieses und anderer hier erwähnter Berninesker Werke vgl. das reichillustrierte Buch von Fraschetti, Il Bernini, Milano 1900.

[2]) Eine direkte Kopie der Aurora findet sich in einer der dekorativen Eckgruppen des Rittersaalplafonds (vgl. Hermann Rückwardt, Das Königliche Schloß zu Berlin, Taf. 36). Siehe ferner Teil IV. Man sieht, wie gut Schlüter mit Michelangelo vertraut war.

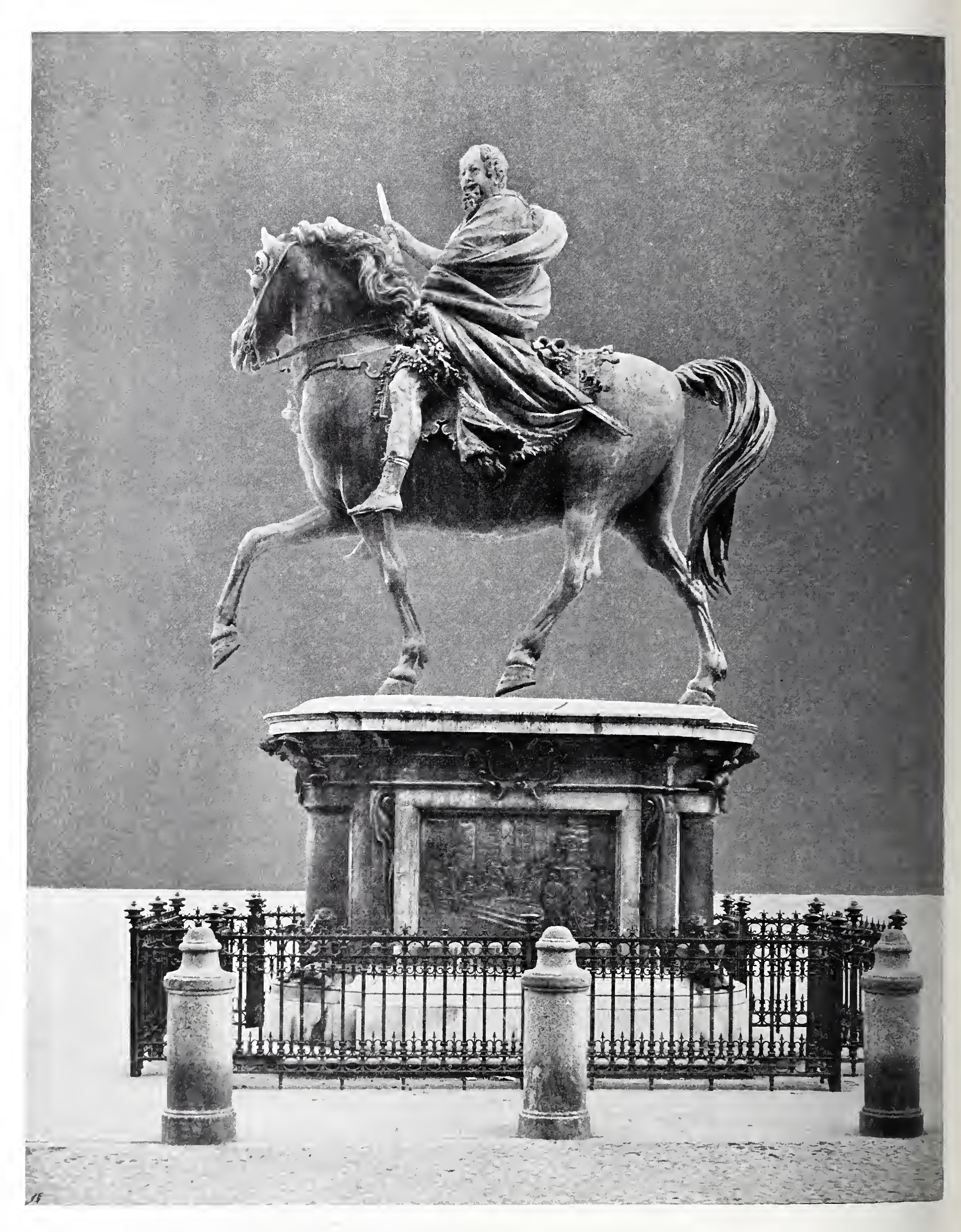


Abb. 6. Francesco Mocchi
Ranuccio Farnese
Piacenza, Piazza de' Cavalli

Bei den meisten der früheren Besprechungen des Denkmals sind die vier Sklaven etwas schlecht weggekommen. In der Tat stehen sie dem Reiter selber nach; aber wenn auch keine eigenhändigen Arbeiten des Meisters, verraten sie doch in jeder Falte, jedem Muskel so deutlich seinen Stil, daß genaue Modelle von ihm vorgelegen haben müssen. So erklärt es sich denn auch, daß sie, obwohl von verschiedenen Bildhauern (Herford, Hinski, Backer und Nael) gefertigt, doch im Stil so ganz gleichartig sind. Es ist mithin ein ähnlicher Fall wie bei Berninis Fontana dei quattro fiumi, aber vielleicht bei noch stärker maßgebender Oberleitung und also noch einheitlicherem Effekte: jene römischen Bildhauer, die Bernini unterstützten, waren ja auch zum Teil selber gefeierte Künstler, während Schlüter sich mit untergeordneten Kräften begnügen mußte.

Dagegen stehen eine beträchtliche Stufe tiefer die beiden seitlichen Reliefs, die Gurlitt »echt schlüterisch« (a. a. O. 105) nennt, zu denen aber die Modelle, wie Seidel aus den Akten nachweist, vom Maler Wentzel herrühren. Immerhin schließt diese Tatsache nicht völlig aus, daß der Meister selber zu ihnen wenigstens eine flüchtige Skizze geliefert haben kann, wenngleich für Schlüters Stil in der Ausführung keinesfalls viel zu holen ist. Es sagt daher denn auch wenig, wenn Gurlitt in den Typen sowie in den vollen Formen der Leiber Einflüsse von Arthus Quelljin findet: gerade diese Dinge (wenn anders hier wirkliche Beziehungen vorhanden sind) kommen bestimmt auf Rechnung des Wentzel. Hinzufügen aber möchte ich, daß z. B. die linke Hand der thronenden weiblichen Figur, die den Kurhut hält, ganz deutlich an Bernini studiert worden ist, desgleichen das Gewand derselben Gestalt, und daß die Hauptfigur des anderen Reliefs (Abb. Gurlitt S. 105 und 106) in ihrer Linken einen Palmzweig in genau der gleichen Art hält wie Berninis S. Bibiana (Rom, S. Bibiana; abgebildet Fraschetti bei S. 55). Auch der beseligte Aufblick der Gestalt ganz rechts erscheint hier wie eine (äußerst ungeschickte) Nachahmung des gleichen Motives bei derselben Heiligen [1]).

Einen besonderen Blick verdient die dekorativ meisterhafte Inschrifttafel vorn, die sich aus unreifen Vorstufen (vgl. Giovanni da Bologna, Mocchi u. a.) zu einer vollendeten Form entwickelt hat. Die sich gleich nach Michelangelo abzeichnende Tendenz zum Hochrelief erreicht in den vollen Wölbungen des Wappenschildes einen Höhepunkt; und daß dieses mit der Tafel selber in enge Verbindung getreten ist, entspricht wieder der Neigung des Barock, alles miteinander zu verketten und logisch auszugestalten.

Nehmen wir, nach eingehender Betrachtung des einzelnen, wieder Distanz vom Ganzen und überblicken die Gesamtwirkung. Im Gegensatz zu den meisten anderen Reiterdenkmälern hat dieses seine normale Ansicht nicht genau von der Seite, sondern halb von vorn: hier bekommt der ganz en face reichlich schmal erscheinende Sockel Masse, die Silhouette wird reich und wohlgegliedert, die Bewegung des Pferdes wie die befehlende Geste des Reiters spricht mit aller Energie, und das Gesicht des Kurfürsten schneidet ab mit dem ausdrucksvollen, bezeichnenden Profil. Unsere Abbildung (S. 139), die vom richtigen Standpunkt aus genommen wurde, gibt nach einer Aufnahme der Meßbildanstalt den älteren Zustand des Sockels (ohne die neueren zwei unteren Stufen). Da der Standpunkt relativ hoch genommen ist, so kommt uns noch deutlicher die eigentümlich gedrungene Proportionierung des Sockels zum Bewußtsein,

[1]) Demnach scheint auch Wentzel nicht vergeblich im Auftrage des Kurfürsten Rom besucht zu haben.

der in der Tat Gegenstand von Einwendungen gewesen ist[1]. Gerade die kurzen, kräftigen Verhältnisse sind nun das Charakteristische von Schlüters Kunst: nicht bloß der Sockel, auch das Pferd und der Reiter sind so gebildet; und ich glaube, daß, wer sich in diese durchaus persönlichen Proportionen hineingesehen hat, hier nichts geändert wünschen wird. Das Denkmal wirkt vielmehr gerade so, wie es vom Künstler geschaffen wurde, und der Eindruck des Gedrungenen gibt ihm in hohem Maße jenen individuellen Charakter, durch den es sich so fest im Geiste aller, die es sahen, einprägt.

IV. SCHLÜTERS STELLUNG ZUR ITALIENISCHEN UND FRANZÖSISCHEN KUNST

»Daß er in Italien gewesen, ist zwar nicht gewiß, aber wahrscheinlich. Es erhellet wenigstens aus seinen Werken, daß er, sowohl in der Bildhauerei als in der Baukunst, den berühmten Bernini fleißig studiert habe.« So Nicolai Anno 1786. Neuerdings ward dann sein Aufenthalt in Italien zur Gewißheit; aber statt von ihm aus auf Beziehungen zur italienischen Kunst zu schließen, hob man mehr und mehr das niederländische Element in seiner Kunst, das ja nicht ganz auszuschließen ist, hervor, und sucht den Meister gar in eine gegensätzliche Stellung zum Süden zu bringen.

Daran sollte schon die unverhohlene Art, in der sich Schlüter bekannter italienischer Kunstwerke bedient, hindern. Bernini allein war ihm für die mannigfachsten Figuren und Dekorationsmotive Modell. So für eine der Ecken des Plafonds im Königszimmer des Berliner Schlosses, wo er die berühmte »Wahrheit, von der Zeit enthüllt« (Palazzo Bernini, Rom) benutzt und frei über sie phantasiert. So, wenn eine sich das Gewand über den Kopf ziehende Gestalt der Supraporte »Afrika« im Rittersaal fast getreu das Motiv des Niles (Fontana dei quattro fiumi) wiederholt, wenn der virtuos gearbeitete Lorbeerbaum, der die Gruppe »Europa« bekrönt, in der Technik deutlich Eindrücke von Berninis Apollo und Daphne (Villa Borghese) reflektiert.

Die am Hauptgesims der beiden Lustgartenportale (IV und V) angebrachten Wappen mit den geflügelten Ruhmesgenien links und rechts, die in die Posaunen stoßen, mögen als Dekorationsmotiv häufig sein: aber die Art, wie sie hier über einem Rundbogen angebracht sind, erinnert aufs lebhafteste an Berninis Scala Regia im Vatikan (Fraschetti S. 319). Ebenso gehen unverkennbar die bei Schlüter beliebten wappen- (oder medaillon-) tragenden Engel oder Genien auf den römischen Meister zurück, besonders in der von beiden Künstlern gebrachten malerischen Schrägstellung und der Mitverwendung des (charakteristisch berninesken) Palmzweigmotives. (Beispiele: Berninis Kapelle in S. Lorenzo in Lucina, Schlüters (eigenhändig ausgeführtes) Relief über dem Kamin der Drap-d'Or-Kammer.) Merkwürdig, wie delikat sich Schlüter die beiden Gestalten aus der Fläche loslösen läßt, vor der sie frei zu schweben scheinen: der Wetteifer mit dem hierin freilich unerreichbaren römischen Vorbild ist da mit Händen zu greifen. Hierher gehört auch das Dekorationsmotiv der beiden Engelputten, die in verwandter Anordnung gebracht sind, sei es, daß sie ein Weihwasserbecken (S. Pietro), sei es, daß sie einen Vorhang halten (Monument der Suor Maria Raggi; Fraschetti 85). Wie ähnlich sind Schlüters Pfortenbekrönungen im Haupttreppenhaus des Schlosses, selbst in der Anatomie und den Bewegungen, ebenso die kleinen Engel an den Viertelkreisanschlüssen des Eosanderportals, die hier

[1]) Vgl. Klöden, Andreas Schlüter, 2. Aufl., Berlin 1861, S. 186.

in reizvollen Gruppen zu drei Figuren mit dem vorangehenden Motiv verbunden wurden [1]).

Nicht nur in den Motiven selber, sondern besonders auch in deren Anbringung sind starke Ähnlichkeiten vorhanden. Man muß annehmen, daß der Berliner Meister



Abb. 7. Andreas Schlüter
Der Große Kurfürst, Modell aus Gips, später bronziert
Berlin, Hohenzollernmuseum

außer ausgeführten Werken Berninis auch Entwürfe von ihm kannte; denn wie im Haupttreppenhaus zwei halbliegende männliche Gestalten unter die Treppe gezwängt sind, entspricht völlig den Skizzen für den Obelisken von Piazza della Minerva

[1]) Art der Anbringung und Formensprache sind echt schlüterisch und dem trockeneren Eosander nicht zuzutrauen (man beachte die Überschneidung des Simses). Am Kamekeschen Gartenhaus kommen Dekorationen an ganz entsprechender Stelle vor.

(Fraschetti 301 f.). Dagegen hat man den als michelangelesken Weltenrichter posierenden Zeus oberhalb jener Gestalten von einem Eindruck der Chiesetta di Sant' Andrea sul Quirinale abzuleiten: auch dort scheint die hoch oben auf dem Sims aufgestellte Gestalt des Titelheiligen gerade auf den Eintretenden loszukommen wie dieser schlütersche Jupiter; und beide Gestalten erheben sich auf Massen von Wolken schneeweiß inmitten polychrom behandelter Architektur.

Außerhalb des Schlosses ist eine von Schlüters wichtigsten dekorativen Arbeiten die Alabasterkanzel der Marienkirche. Schon Gurlitt sah, daß die Konsolenfedern, auf denen die Kanzel (scheinbar) ruht, auf Berninis Cattedra in S. Pietro zurückgehen; die tragenden Engel selber scheinen mir in Behandlung der Gewänder, der Flügel und des Fleisches nicht an niederländische Stiche, sondern vielmehr an Berninis Engel vom Ponte Sant' Angelo zu gemahnen, ebenso die etwas handwerksmäßig ausgeführten Engel zu seiten des wenig beachteten Altars von St. Nikolai zu Stralsund[1]), deren Anordnung ebenso wie ihre Haltungen die typische Art des italienischen Secento verraten. Auch in der Glorie mit den Engeln in St. Nikolai sind Reflexe der Cattedra von S. Pietro deutlich zu gewahren.

Unter den meist nur skizzenhaft von Schlüter vorgezeichneten, rein dekorativen Figuren, mit denen er Sims und Wände seiner Bauten zierte, verdienen besondere Beachtung die des ehemaligen Kamekeschen Landhauses in der Dorotheenstraße. Von niederländischen Einwirkungen sehe ich hier keine Spur, sondern finde alle Gestalten italienisch beeinflußt. Und hat man denn übersehen, daß zwei von ihnen (nach der Straße zu) fast präzise Kopien der berühmten Daphnegruppe Berninis sind, originell nur insofern, als sie das Vorbild in Engelgestalten zerlegt bringen? — Ebenso findet sich eine bekannte römische Statue, Duquesnoys S. Susanna von S. Maria di Loreto, benutzt in der letzten Figur links auf dem Gurtgesims des Haupttreppenvorbaues im zweiten Schloßhof — allerdings mit einem Szepter in der Rechten und Früchte auf dem Schoße tragend.

Solche direkten Entlehnungen waren eine Notwendigkeit und liegen in den Anschauungen der Zeit begründet. Bei der ungeheuren Produktion des Meisters konnte nicht alles im einzelnen neu erfunden werden, aber die Gesamtidee, die Kombinierungen, sind stets originell und stark persönlich. Bei solchen Simsfiguren, wie den hier besprochenen, kommt es überhaupt nicht darauf an, daß sie als Kunstwerke für sich Bedeutung hatten, sondern daß sie den Bau heben, ihn architektonisch bereichern. Gerade der Haupttreppenvorbau des Schlosses und das Hauptsims des Kamekeschen Landhauses sind darin schwer erreichbare Vorbilder und möchten in Deutschland überhaupt unübertroffen sein. In Rom freilich finden sich Parallelen, und auch die Neigung des Meisters, antike Statuen zu paraphrasieren, wird auf das Studium von Bauten wie Villa Borghese, Villa Medici zurückgehen, in denen die Anwendung antiker Bildwerke zu dekorativen Zwecken mit so entschiedener Wirkung versucht worden war.

Auch in Florenz muß Schlüter geweilt haben. Wir bemerkten bereits die Beziehung zu Michelangelos Cappella Medicea, zu deren Bekanntwerden Dohme[2]) seinerzeit den ersten Beitrag geliefert hat; allein — ein Zeugnis seiner Vielseitigkeit — auch ältere Meister interessierten ihn, wie denn die Rahmenfüllung der Haupttür des Rittersaales an die bekannten Arbeiten des jüngeren Ghiberti an zwei Türen des

[1]) Durch Prof. Stubbe (Braunschweig) urkundlich als von Schlüter entworfenes Werk festgelegt.

[2]) Dohme, A. Schlüter in »Kunst und Künstler«, 1878.



Abb. 8. Reiterstatue des Mark Aurel
Rom, Kapitol
(Der Sockel von Michelangelo)

Florentiner Baptisteriums anklingt: in Motiven, im Aufbau sind unverkennbare Ähnlichkeiten, und in der Tat will diese Art ruhiger Flächengliederung zu dem eigentlichen barocken Charakter nicht recht stimmen.

Enger noch ist Schlüters Verhältnis zu den Arbeiten Pietro da Cortonas in den Prunkzimmern des Palazzo Pitti: auf seinen Gewandstil, auf die Art seiner Bewegungsmotive hat dieser Meister nächst Bernini den größten Einfluß gehabt, und als Innendekorator ist er sein eigentlicher Meister. Fast alle Repräsentationsräume des Schlosses zwischen Schweizersaal und Rittersaal tragen den Charakter seiner Kunst, aber mit deutlicher Einmischung schlüterischer Eigenart: auf ihn gehen zurück die Naturalismen der (sonst besonders cortonesken) Plafonds wie die täuschend naturfarben bemalten Vorhänge aus Stuck und die wie wirklich erscheinenden Frucht- und Blumengehänge. Es liegt deshalb auch keinerlei Grund vor, ihm diese Räume (wie Gurlitt) großenteils absprechen zu wollen; vielmehr haben sie als seine Hauptleistungen in der Innendekoration zu gelten.

Noch überboten an dekorativer Pracht werden diese Prunkräume durch zwei der späteren Arbeiten des Meisters, die Sarkophage Friedrichs I. und seiner Gemahlin. Die hier benutzte Gesamtform ist französisch — man vergleiche für die vorn vorgeschobene halbkreisförmige Platte mit der Sitzfigur Girardons Grabmal des Kardinals Richelieu, wo das gleiche Schema, aber im Sinne der französischen Klassizität, zu finden ist. Hingegen mahnen wieder einzelne Gestalten wie der höchst grandiose schreibende Tod und die wundervoll weich gebettete Frauengestalt vom Grabe der Sophie Charlotte an entsprechende Figuren von Berninis Papstgräbern; auch ein michelangelesker Einschlag ist nicht zu verkennen (wieder die Medicigräber).

Engere Beziehungen zur französischen Skulptur verraten die früheren Schlüterischen Werke, die ihn noch weniger vom Geiste der Blondel, de Bodt usw. entfernt zeigen. In der heute zu Königsberg aufgestellten Standfigur Friedrichs III. ist der Anschluß an französische Fürstenstandbilder ganz deutlich. Ursprünglich war sie für einen sehr hohen Standpunkt berechnet; so zeigen sie zwei Entwürfe im Stile des de Bodt (Abb. Gurlitt S. 76 u. 77) als Bekrönung eines Triumphtores[1]). Allein ist die dort erkennbare Statue wirklich die Schlütersche? Nein! Sondern vielmehr, wie der Vergleich mit dem Stiche bei Ménestrier zeigt, fast genau Desjardins Ludwig XIV., die Linke in die Hüfte gestemmt, in der Rechten den Stock, vorwärtsschreitend und zur Seite blickend. Der Zusammenhang ist nicht zu übersehen, und anderseits lassen sich auch nicht die Ähnlichkeiten zwischen der Figur bei de Bodt und Schlüters (nach Nikolai in mehreren Varianten geschaffenen) Kurfürstenstatue leugnen. In der Tat ist die Bewegung der Rechten die gleiche geblieben, ebenso das Schreiten; und mit der so gezeichneten Linie nach Frankreich hinüber vertragen sich trefflich Einzelheiten, wie der als Unterlage dienende Schild in klassizistischen Formen, der Helm, die antike Rüstung, Dinge, die ganz ähnlich auf dem Grabmal Mazarins von Coysevox vorkommen (in der Allegorie des Friedens). Ebenso verspürt man den Hauch französischer Kunst vor der prachtvollen Bronzebüste des Landgrafen Friedrich von Homburg; die hochpathetische Draperie, der scharf zur Seite gewandte Blick finden sich ganz ähnlich auf Werken wie Coysevox' Ludwig XIV. von 1686 (Dijon) oder seinem bronzenen Grand Condé.

[1]) Vgl. eine Zeichnung der Berliner Magistratsbibliothek, die das Standbild auf einem hohen Obelisken bringt, an dessen Fuße die vier Sklaven der Langen Brücke — natürlich eine spätere, aber für die richtige Aufstellung der Figur lehrreiche Kombination.

Auf Schritt und Tritt begegnen wir ferner Einwirkungen französischer Plastik in dem skulpturalen Schmuck des Zeughauses; neben den bereits erwähnten Aufsätzen sind es die als Schlußsteine gebrachten Helme und im Inneren die berühmten Masken sterbender Krieger, die an französische Vorbilder gemahnen. Gerade für die gewaltige Steigerung des Affektes bis zum Grausigen liegen die Vorstufen nicht in der italienischen Kunst, die hierfür auch im Barock weniger Sinn hatte, als vielmehr besonders bei den Franzosen, wie Puget, die sich schon vor Schlüter bemüht haben, den äußersten Schmerz, den Todeskampf und andere extreme Gefühle mit schonungslosem Realismus wiederzugeben.

Man kann beobachten, daß nach der italienischen Reise Schlüters mehr und mehr die französischen Einflüsse schwinden; und da er als Architekt erst in dieser Zeit zu Worte kam, so durchdrangen sich seine Bauten noch mehr als seine bildhauerischen Werke mit italienischem Geiste. Daß seine Hauptleistung, das Schloß, durch und durch von italienischen Reminiszenzen durchsetzt ist, ward stets mehr empfunden als näher erörtert; erst Adler und Dohme fanden bestimmte Entlehnungen, auf Grund deren Gurlitt geglaubt hat, dem Meister alles — bis auf die Portale I, II, IV und V — absprechen zu können. Hierzu liegt kein ausreichender stilistischer Grund vor. Besonders ist es nicht angängig, zwischen den Portalen und den Fassaden scheiden zu wollen. Zudem hat eine gründliche Untersuchung Dohmes die äußeren Tatsachen so weit geklärt, daß schon auf Grund ihrer jene Hypothese fallen gelassen werden muß[1]).

Was bisher an Entlehnungen bemerkt wurde, betrifft zumeist römische Paläste: das System der Fassade stammt, bei wenigen Abänderungen, von Palazzo Madama, das Motiv der Kolossalordnung über rustiziertem Sockelgeschoß (Portale I und II) von Berninis Louvreprojekt; das Arkadensystem des Hofes erinnert an das Hofsystem des gleichen Berninesken Projektes (Gurlitt); für die Vorbauten des Hofes ward (wohl mit Unrecht) an Borrominos S. Carlino und an Palazzo Barberini gedacht.

Wie ich meine, genügt es nicht, die Paläste heranzuziehen: nicht minder starken Einfluß hatten die Kirchenfassaden. So finden sich für die malerisch gehäuften unkannelierten korinthischen Säulen der Hofvorbauten und ebenso für das stark vorspringende, vielfach verkröpfte Gurtgesims Analogien in Rainaldis säulenreicher Fassade zu S. Maria in Campitelli. Ursprünglich waren die Säulen ringsum laufend gedacht (vielleicht unter Eindruck der Kolonnaden vor S. Pietro?); allein Schlüter befürchtete mit Recht eine zu schwere Wirkung und änderte in letzter Stunde das Projekt ab[2]).

Für das Detail der Außenfassaden bieten Martino Lunghis d. J. pompöse Kirchenfronten mehrfache Vergleichspunkte[3]), so für die Fensterbedachungen des ersten Stockwerkes mit ihren Fruchtschnüren, die wie an den Portalen von S. Antonio de' Portoghesi geformt und angebracht sind, besonders aber für die auffallenden, mit Bändern oder Tauen festgehaltenen Wappen in den Fensterbedachungen des zweiten Stockes, die ihr direktes Vorbild in dem sonderbaren Motiv von SS. Vincenzo ed Anastasio haben, wo der ebenfalls in ein Bedachungsdreieck eingefügte Kardinalshut mit den

[1]) Vgl. Gurlitt, Zeitschrift für Bauwesen 1889; Dohme ebenda; Borrmann, Zentralblatt der Bauverwaltung 1889 und neuerdings die umfangreichen Untersuchungen Geyers im Hohenzollern-Jahrbuch 1897, 1898, 1903. Ebenda 1900 der mehr allgemeine, reich illustrierte Aufsatz von Seidel, Die bildenden Künste unter König Friedrich I.

[2]) Die jetzigen langgezogenen Konsolen (als Stützen) im Obergeschoß der Arkaden frei nach einem Michelangelesken Motiv (Treppe der Laurenziana, verwandt an Vasaris Uffizien, Florenz).

[3]) Abgebildet bei Gurlitt, Geschichte des Barockstiles in Italien 1887, S. 399 u. 401.

Schnüren in Stein ausgehauen und als Bekrönungsmotiv verwertet ist. Auch die Vorliebe für eingetiefte Tafeln zwischen den Fenstern findet sich bei Lunghi. Ebenso benutzt er Karyatiden als Gesimsträger (vgl. Portal IV und V) und posaunenblasende Engel als Abschlüsse.

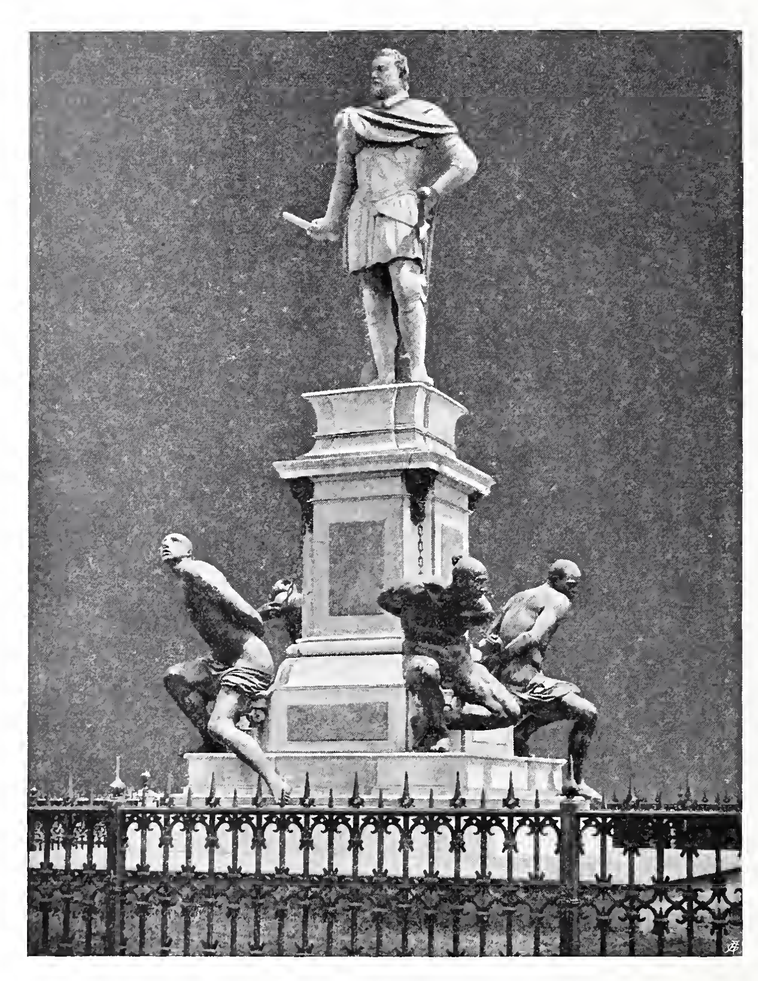


Abb. 9. Pietro Tacca und Giov. da Bologna
Standbild Ferdinands I. von Medici, Livorno

Allgemein römisch und schwerlich auf ein bestimmtes Bauwerk zurückzuführen sind die von Schlüter mehrfach verwendeten, einer Kolossalordnung beigegebenen kleinen Säulen — ein Motiv, das Michelangelo am Konservatorenpalast erstmalig brachte, und zwar bei einer eigentümlichen Verzierung des ionischen Kapitells mit einer Girlande, in der ihm die Späteren, unter ihnen auch Schlüter, nachgefolgt sind.

Unzweifelhaft besteht zwischem dem vollkommen römisch erdachten System der Fassade und den vier Vorbauten ein Gegensatz, der erklärt werden muß. An sich ist der Gedanke, vor die eigentliche pilasterlose Fassade eine von Pilastern gegliederte Front vortreten zu lassen, der das Hauptportal vorbehalten wird, nicht unerhört: Ber-

nini in seinem immer erneuten Bestreben, der Baukunst neue Wirkungen zu erschließen, verwertete die Idee erstmalig an den Palazzi Barberini und Odescalchi, beide Male in verschiedener Form. Allein davon abgesehen, daß die späteren Umformungen des ersten Schloßprojektes zur Verdoppelung des Motives führten, unterscheidet sich Schlüter von Bernini durch eine noch radikalere Anwendung des Prinzips: seine Portale unterbrechen, durchlöchern sozusagen die Fassade, besonders mit Hilfe riesiger, breiter, gewändeloser Fenster, die ganz unitalienisch sind und vielmehr aus französischen Bauten, wie dem gefeierten Hôtel Lambert de Thorigny (Hofansicht)[1]), stammen.

Nicht an Stärke, wohl aber an Harmonie der Wirkung übertrifft der berühmte Haupthof des Schlosses die Schloßplatzfassade. Wieder erscheint das Motiv der Vorbauten, aber weniger verletzend, weil mehr mit den Arkaden verbunden: es ist merkwürdig, wieviel verschiedene Elemente Schlüter zu verbinden gewußt hat; kaum eine Ausdrucksweise, die ihm aus Italien geläufig ist, übergeht er, und alles wird mit dem feinsten Sinne individuell umgeformt und logisch verbunden.

Schlüters technisches Ungeschick hat uns eines anderen Zeugnisses seiner Beziehungen zu Italien beraubt: des Münzturms[2]). Was wir künstlerisch mit ihm verloren, ist ungewiß. Ein Vergleich des dritten Entwurfes (abgebildet bei Gurlitt S. 169) mit einer der erhaltenen Abbildungen von Berninis Türmen für S. Pietro (Fraschetti S. 169) lehrt deutlich, daß hier ein Zusammenhang bestand: man sehe beiderseits die korinthischen Säulenstellungen, die Balustraden, die Figuren auf den obersten Simsen, letztere von Strebebogen gestützt, endlich den in geschwungenen Formen gehaltenen Aufsatz. Überhaupt ist die ganze Proportionierung bei Schlüter nicht nordisch-schlank, sondern italienisch-breit genommen; in dem mächtigen Unterbau und den Gesimsen ist die Horizontale stark betont — der ganze Eindruck ist der gesetzter Ruhe, nicht der des Aufstrebens, wie ihn sonst nordische Türme haben. Auch die Fontäne aus unbehauenen Blöcken, die dem Bau vorgelegt ist, trägt römischen (berninesken) Charakter[3]).

Der traurige Zustand, in dem die meisten anderen Bauten Schlüters auf uns gekommen sind, hindert uns noch immer, dem Meister als Architekten Gerechtigkeit widerfahren zu lassen. So war die (in unseren Tagen abgebrochene) Alte Post an der Langen Brücke in ihrem letzten Zustande nichts als eine Karikatur des Originals. Ursprünglich muß es ein verschwenderischer Reichtum gewesen sein, der über diese Fassade ausgebreitet war[4]): große Medaillonreliefs zwischen den Geschossen, Freskomalereien in den Vertiefungen der Fensterzwischenräume, Statuen auf dem Kranzgesimse, auch die hohe Attika, deren Sinn so erst begreiflich wird, mit Fresken geschmückt. Alles dies Dinge, die von Italien angeregt waren — allein wie selbständig verarbeitet!

Auch das Kamekesche Gartenhaus kam nicht unversehrt auf uns; und vor allem wird seine Wirkung jetzt durch die Nachbarhäuser gehemmt. Bei diesem sehr eigentümlichen, auch für Schlüter seltsamen Plan wird niemand die Einwirkung Borrominis verkennen: die geschwungenen Gesimslinien, das Vor und Zurück der Bauteile, das Abwechseln von Nüchternheit und Phantastik findet man geradeso bei dem römischen Architekten und dessen in Turin tätigen Schüler Guarini. Merkwürdig, daß der in

[1]) Abgebildet bei Gurlitt, Geschichte des Barockstiles in Belgien usw. 1888, S. 79.

[2]) Vgl. Adler, Zeitschrift für Bauwesen 1863, Zentralblatt der Bauverwaltung 1883.

[3]) Siehe auch die Quattro fontane bei S. Carlino.

[4]) Vgl. die sehr interessante Rekonstruktion durch Borrmann (Zeitschrift für Bauwesen 1890, S. 421).

seiner Leichtigkeit und Freiheit fast rokokomäßige Bau doch so schwer, ja fast plump proportioniert ist — man erkennt da das gleiche Empfinden wie in dem Sockel des Kurfürstenmonumentes. Dohme beobachtete, daß sich fast alle Innenräume Schlüters im Grundriß dem Quadrat nähern; im gleichen Sinne wirken an den Fassaden seiner Bauten die Horizontalen und Vertikalen, die sie manchmal rein flächenmäßig gliedern und in das Berauschende des Barocks jene Festigkeit und Gehaltenheit bringen, die dem nicht immer rein struktiv denkenden Nordländer doppelt not tut.

Es ist bedauerlich, daß uns Schlüter auf dem Felde der kirchlichen Architektur keinerlei Werke geschenkt hat. Sein Domprojekt ging aus von Borrominis Front zu S. Agnese in Piazza Navona; allein der uns erhaltene Stich bei Beger erlaubt leider keine näheren Urteile. Was er über religiöse Themata zu sagen gehabt hätte, können wir uns nach den Stichen seines Schülers Paul Decker im »Fürstlichen Baumeister« noch ungefähr vorstellen; außer Borromini scheinen Bernini, Maderna und besonders der Padre Pozzo seine wahren Vorbilder: die Blüte der Gegenreformation im protestantischen Preußen!

Auch im übrigen ist die kulturelle Stellung Schlüters sonderbar genug: einerseits abgetrennt von der nüchternen Kunst des stammverwandten protestantischen Holland, anderseits auch außer Fühlung mit den eigenen süddeutschen Landsleuten — so ist er ein rechter Vertreter der internationalen Strömung seiner Zeit. Die Geschichte der Musik kennt eine Parallelerscheinung zu ihm: Händel. Beide sind auf ihren Gebieten die bedeutendsten Vermischer nationaler Stile, welche die Zeit hervorgebracht hat. Ein zweideutiger Ruhm für sie — vielleicht. Aber verdient es nicht doppelte Bewunderung, wenn auf solchem Wege nicht bloß Geniales, sondern bleibend Gültiges entstanden ist?

HAT VELAZQUEZ RADIERT?

VON VALERIAN VON LOGA

Cean Bermudez weiß von einer graphischen Arbeit des Velazquez zu berichten. Nachdem er von der Seltenheit und Beliebtheit seiner Zeichnungen gesprochen, fährt er fort: »Nicht weniger geschätzt ist das Bildnis des Conde Duque de Olivarez, das er radiert und im Kopfhaar, dem Schnurr- und Knebelbart sowie auf den Fleischteilen mit dem Grabstichel durch delikate Punkte überarbeitet hat[1].« Das Blatt, auf das diese Beschreibung genau paßt, befindet sich jetzt im Berliner Kupferstichkabinett, wohin es durch den Gesandten von Werther gebracht sein soll. Justi[2]) notierte eine Inschrift von der Rückseite, die seine Identität noch mehr sichert: »Dieses von Velazquez radierte Bildnis des Conde Duque ist dasselbe, von dem ich in meinem Diccionario histórico spreche. Madrid, den 22. September 1813. Cean Bermudez.«

Die Aufschrift, für deren einstige Existenz nicht nur jener Name von allerbestem Klang, sondern auch ihr Wortlaut und das Datum bürgen, findet sich heute nicht mehr. Derartige Vorkommnisse sind leider nicht selten — ich erinnere nur an die ebenso wichtige Notiz von des Meisters Enkel auf dem Prometheus Goyas in der Bibliothèque nationale zu Paris, die Lefort übermittelt —; unfixierte Schriften hat häufig die Zeit ausgelöscht. Vielleicht befand sie sich auch nur auf einem Untersatzbogen, worauf Spuren hindeuten. Auf der Rückseite sieht man jetzt den Stempel des Generalpostmeisters von Nagler, dessen kostbare Sammlung 1835 vom preußischen Staat erworben wurde, allerdings in schwarzer statt, wie es üblich ist, in blauer Farbe, woraus man nach anderen Analogien schließen darf, daß er später aufgesetzt ist[3]).

Es war gewiß nicht nur das leicht verzeihliche Verlangen des Sammlers, seinen Besitz durch die Taufe auf einen großen Namen wertvoller erscheinen zu lassen, was Cean Bermudez bestimmte, dies Porträt Velazquez zuzuschreiben, sondern die künstlerische Bedeutung des Blattes, das sich qualitativ weit über alle damals in Spanien er-

[1]) Diccionario histórico V p. 177: »Son muy raros y muy apreciables: no lo es ménos el retrato del conde duque de Olivares, que grabó al agua fuerte, el qual está tocado con buril en el pelo, en los bigotes y perilla, con puntos muy delicados en la carne, y tiene tres pulgadas de largo.«

[2]) Diego Velazquez und sein Jahrhundert, 2. Aufl. II, S. 60, Anm. 3: »Este retrato del Conde Duque de Olivares, grabado por Velasquez es el mismo de quien hablo en mi Diccionario histórico de los mas ilustres profesores de las bellas artes en España. Madrid 22 de Sept^{e} de 1813. Cean Bermudez.«

[3]) Der auf beiden Seiten gedruckte Abzug von Goyas Meninas, den die Tradition ebenfalls in Ceáns Sammlung zurückversetzt, trägt den blauen Nagler-Stempel.



Abb. 1. Hermann Panneels ·
Der Conde Duque de Olivarez
Radierung



VELAZQUEZ

BILDNIS DES CONDE DUQUE DE OLIVAREZ

RADIERUNG IM K. KUPFERSTICHKABINETT ZU BERLIN

HELIOGRAPHIE D. REICHSDRUCKEREI

schienenen graphischen Arbeiten erhebt. Seine Seltenheit — nur dieser eine Abzug ist bisher nachgewiesen — wird die Wiedergabe, die wir Herrn Geheimrat Roese verdanken, in dieser Zeitschrift rechtfertigen.

Seitdem Justi, durch Lippmanns spezielle Kennerschaft unterstützt, Velazquez' Autorschaft geleugnet, verschwindet diese Radierung aus der Fachliteratur, und auch Beruete, den ich um seine Meinung fragte, verhielt sich ablehnend zu dieser Frage. Ehrenrettungen sind immer undankbar, doppelt, wenn man solche Gegner zu bekämpfen wagt.

Für die Ikonographie Don Gaspar Guzmans kommen drei Bilder des Velazquez, die in zahlreichen Kopien und Varianten verbreitet sind, in Betracht. In den Jahren kurz nach der Übersiedlung des Meisters an den Hof ist die stehende Figur des Privado in Dorchester House entstanden, ungefähr zehn Jahre früher als das berühmte Reiterbildnis. Der Conde Duque trägt dort wie später den Knebelbart kürzer und nicht mehr viereckig geschnitten, der Schnurrbart ist durch eine Anleihe martialisch vergrößert. Das dritte eigenhändige Porträt, das mit der Sammlung Coesvelt[1]) in die Eremitage gekommene Brustbild setzen wegen des eingefallenen zahnlosen Mundes mit ziemlicher Übereinstimmung die Biographen in die Zeit kurz vor dem Sturz des Ministers, ohne das Datum 1638 zu beachten, das sich auf der nach ihm gefertigten Radierung von Hermann Panneels befindet. Als dieser Kopf von einem Schüler auf den Körper gesetzt wurde, der nach dem Bilde des Captain Holford kopiert ist, entstand das zweite Porträt der Petersburger Sammlung.

Von dem Brustbild des Herzogs von San Lucar kennt man drei graphische Reproduktionen, deren Entstehung zeitlich mit der des Originals zusammenfällt. Die eine (Abb. 1) scheint für die ILLUSTRATION DEL RENOMBRE DE GRANDE von Juan Antonio de Tapia y Robles angefertigt zu sein, denn die Jahreszahl 1638 auf dem Stich ist auch die des Erscheinens des Buches. Wahrscheinlich, daß ursprünglich als Gegenstück ein Porträt des Königs beabsichtigt gewesen, welches aus nicht kontrollierbaren Gründen durch das des Kronprinzen Balthasar Carlos von Jan de Noort ersetzt wurde; denn eine gleichgroße und ähnlich umrahmte Radierung Philipps IV. trägt dieselbe Jahreszahl. Über den Künstler Hermann Panneels habe ich nicht mehr in Erfahrung gebracht, als man auf den Blättern liest: daß er 1638 in Madrid gearbeitet hat. In welchem verwandtschaftlichen Verhältnis er zu dem aus Antwerpen stammenden und zwischen 1630—1632 in Köln, Frankfurt und Straßburg tätigen Willem Panneels gestanden, war ebenfalls nicht festzustellen[2]). Seine Technik ist eine andere; aber auch er scheint aus dem Kreise von Künstlern, der sich an Rubens' Werken bildete, hervorgegangen. Das zweite Blatt (Abb. 2), nur in wenigen Abzügen bekannt, ist der unvollendete Probedruck einer verworfenen Platte, die wohl auch als Buchillustration gedacht war.

Für beide Blätter werden wir uns Justis Charakteristik als »Arbeiten eines mittelmäßigen Stechers, aber doch eines Mannes vom Metier« anschließen; daß das dritte eine so ungünstige Beurteilung nicht verdient, wird sich jeder durch die Gegenüber-

[1]) Da auch Raffaels Madonna de la casa Alba sich in dieser Kollektion befand, ist anzunehmen, daß unser Bildnis gleichzeitig mit der berühmten Tafel Spanien und jenes fürstliche Haus verlassen, in das mit dem der Marqueses de Haro der Nachlaß der Olivarez gekommen war.

[2]) Auf eine Radierung eines Johannes Panneels: Maria mit den beiden Kindern nach Annibale Carracci, Ioannes Panneels fec francf[i] bezeichnet, hat mich E. W. Moes freundlich hingewiesen.

stellung überzeugen. Die großzügige Linienführung und delikate Behandlung, die Bermudez nicht entgangen, verrät eines Meisters Hand. Man hat die raffinierte graphische Technik gegen des Malers Autorschaft ins Feld geführt und darauf hingewiesen, wie Ottavio Leoni ganz ähnlich durch Punkte das Fleisch zu beleben verstand. Als unser Blatt entstehen konnte, war el Padovanino, der die italienische Heimat nie verlassen, fast zehn Jahre tot: seine Arbeiten sind schon wegen der dargestellten Persönlichkeiten damals über die ganze Welt verbreitet gewesen. Der einzige aber, der sich in diesem in der Pflege des Kupferstichs wenig betätigenden Lande die technischen Errungenschaften des Italieners spielend aneignete, war Spaniens größter Künstler.



Abb. 2. Nach Velazquez
Der Conde Duque de Olivarez
Radierung in der Bibliothèque nationale zu Paris

VILLA DELLA VIOLA

EIN SOMMERSITZ DER BENTIVOGLIO ZU BOLOGNA

VON CORNELIUS VON FABRICZY

Wer nach den Schätzen der Vergangenheit spähend durch die Straßen der ehrwürdigen Bononia schweift, dem fällt, wenn er am Ende der heutigen Via Zamboni (früher Borgo S. Marino) an die Stelle gelangt, wo einst die Porta S. Donato den Mauergürtel der Stadt durchbrach, inmitten der stattlichen Paläste, die in den letzten Jahren hier für die naturwissenschaftlichen Institute der Universität errichtet wurden, ein neben ihrem Pomp fast verschwindender Bau auf, in dem der Beschauer indes sofort eine Schöpfung der goldnen Zeit der Renaissance erkennt. An seinem Äußern die Zeichen jahrhundertelanger Vernachlässigung aufweisend, liegt er verlassen inmitten einer verwahrlosten Gartenanlage da, deren Beete jetzt den Bedürfnissen des Marktes dienen, und scheint melancholisch der schöneren Tage zu gedenken, zu deren Schmuck ihn fürstlicher Wille einst ins Leben gerufen. Ist es doch die ihrer Zeit vielbewunderte und verherrlichte Villa della Viola, einer der bevorzugtesten Landsitze der Herren von Bologna, vor deren Resten wir stehen [1]).

Die Chronisten sind voll des Lobes über diese reizvolle Schöpfung Giovannis II. Bentivoglio (1443—1509), die namentlich dessen Erstgeborner, Annibale (1469—1540), als Schauplatz seines genußfrohen Treibens bevorzugte. Am ausführlichsten hat uns einer der Schöngeister jener Zeit, Giovanni Sabadino degli Arienti, darüber unterrichtet [2]). In einem Briefe an die Markgräfin von Mantua, Isabella d' Este Gonzaga, beschreibt er des langen und breiten die Reize der Anlage, die tauige Kühle ihrer Alleen, die Pracht der Blumenbeete, den Reichtum ihrer Obstpflanzungen [3]). Leider ist jener Teil seines

[1]) Der Zugang zur Villa ist jetzt von Via Irnerio aus, zwischen den Neubauten des Anatomischen und Physikalischen Instituts.

[2]) Er stammte wahrscheinlich aus Ferrara, wo er am Hofe Ercoles I. auch die Würde eines Ehrenkämmerers bekleidete. Im Jahre 1471 ließ er sich in Bologna als Notar immatrikulieren und diente dem Senator Andrea Bentivoglio zwanzig Jahre hindurch als Sekretär. Unter seinen vielen Schriften waren die berühmtesten: eine Biographie Lodovico Bentivoglios, des Vaters Andreas, die Novelle Porretane und die unter dem Titel Ginevera delle clare Donne 1483 verfaßte Sammlung von Lebensbeschreibungen berühmter Frauen, von der Königin Theodelinde bis auf seine Gönnerin Ginevra Sforza, die herrschsüchtige Gattin Giovanni Bentivoglios, reichend (s. Fantuzzi, Notizie degli scrittori bolognesi, Bologna 1781, Bd. I, S. 283ff.).

[3]) Der Brief war in zwei handschriftlichen Kopien noch zu Anfang des vorigen Jahrhunderts in der Bibliothek der Eremitani zu Padua und in jener des Collegio della Viola (s. weiter unten) vorhanden, ist aber seither verschollen. Sein Text ist uns jedoch erhalten

Schreibens, der sich mit den Baulichkeiten beschäftigt, viel weniger ausführlich. Er nennt nicht einmal ihren Architekten [1]) und beschränkt sich darauf, die Vorwürfe der Fresken mythologischen Inhalts anzugeben, womit Gemächer und Loggien geschmückt sind, auch wieder ohne dafür einen Künstlernamen zu nennen [2]). Nun scheint sich aber Sabadinos Schilderung auch gar nicht auf das heute noch bestehende Gartenhaus zu beziehen, sondern auf einen größeren Bau — er nennt ihn La Palazzina —, der auch im Bereich der Villenanlage lag (vgl. den in der Anmerkung auszugsweise mitgeteilten

in der Publikation: [*M. A. Gualandi*] Descrizione del Giardino della Viola in Bologna per M. Giovanni Sabadino degli Arienti, pubblicata per nozze Hercolani-Angelilli. Bologna, Nobili 1836. Da die höchst seltene Schrift außer in den Bibliotheken Bolognas kaum noch irgendwo aufzufinden ist, geben wir daraus im Auszug einige Stellen, die uns zumeist interessieren: Entrammo in una loggia con colonne di pietra di colore vermiglio [*Veronesee Mamor*] a sinistra mano posta ad oriente, avendo pavimento egregio di cotta pietra. La qual loggia è pinta di una cacciagione di cervi, caprioli, lepri, e cinghiali, che pajono spiranti e naturali [*folgt eine Schilderung der dargestellten Tiere*]: pare per la felicità della pittura sentire il suono de' corni per radunare li cani latranti pel bosco. Mi voltai poi alla destra mano passando in un' altra loggia di forma e grandezza della prima, dove è raffigurato Cincinnato con la zappa [*es folgt die Beschreibung des Bildes*]. Poi presso questo si vede Latona chinata sopra limpido fonte, che con una scodella vuole torre dell' acque per dare bere a due suoi piccoli figliuoli, ivi con avidità di bere rappresentati. E come ivi son due rusciti che con li bordoni l' acqua torbidano [*folgt ihre Verwandlung in Frösche*]. Vedesi l' albero carico di pomi d' oro guardato per l' Esperidi dal serpente sempre vigilante, e come Ercole divo per sua virtù avendo quello addormentato ne fura le custodite poma. Vi si vede ancora Venere bellissima in atto spaventevole quasi levata di volo per essere ferita d'amoroso strale dal figluolo Cupido per Adone, ivi effigiato alla custodia delle pecore, dimostrando ella la sinistra gamba con ventilante vestimenta di celestino colore sopra le candidissimi carni, ed avendo le bionde treccie sopra gli omeri sparse; poi vi è, spuntandogli dietro due vaghe ninfe, il porco cignale con superbe zane, che uccise esso Adone pastore amante. E sopra a canto in un bosco vi è Melibeo dio silvano sonante la sampogna, al cui suono la moglie danza con alcuni fauni; li paesi e luoghi lontani sono raffigurati con felicità singolare. Il cielo di queste vaghe loggie e fabbricato di legname per maestrevole mano, e dipinto ad monini [*mendici*] poveri, che si vedono con bastoni in mano in fra odorifere viole [*es folgt ein Gang durch die Gemächer, aus dem wir nichts Wesentliches erfahren, sodann:*] Poi discendemmo uscendo per donde entrammo, e passammo in un fiorito prato avanti le belle loggie, cinto di banche murate alte due cubiti, in cui sono bussi, lauri, e frutti, ed erbe olenti, mazorane, serpilli, timi, e salvia in pallidetta foglia, rachette e pimpinella, e congrazia di viole [*hier schließt sich die Beschreibung des Gartens mit seinen verschiedenen Nutzpflanzungen an, sodann:*] Il sole volendosi ascondere ne partimmo, pieni del ricevuto diletto della letizia degli occhi. E passammo per la bellissima casa chiamata Casino, fatta per li secreti e solitari piaceri del mio signor compare Annibale Bentivoglio, e di tua Eccellenza amantissima sorella [*Lucrezia, die Gattin Annibales war eine natürliche Schwester der Markgräfin Isabella Gonzaga*]. Il quale Casino la prima fiata, che da me fu veduto, non potei contenermi che di tanta gentil abitazione amorevolmente non cantassi [*dies bezieht sich auf ein schwulstiges Sonett Sabadinos auf das Casino; es findet sich a. a. O. S. 24, nota 69 mitgeteilt*].

[1]) Andere Autoren bezeichnen den bekannten »Maurermeister« Gasparo Nadi als solchen; doch nennt er selbst sich in seinem Diario Bolognese (vgl. Repertorium f. Kunstwissenschaft XI, 98) nicht als Schöpfer des Baues, was er doch gewiß nicht unterlassen hätte, wenn er damit betraut gewesen wäre (s. G. Gozzadini, Memorie per la vita di Giovanni II. Bentivoglio. Bologna 1839, S. 146, nota 1).

[2]) Von späteren Chronisten werden sie Lor. Costa, Giac. Francia, Amico Aspertini und Chiodarolo zugeschrieben (s. P. Giordani, Scritti editi e postumi, Milano 1856, Bd. IX, S. 179).

Text). Denn unser Perieget erwähnt, nachdem er die Wandbilder in den Loggien des letzteren beschrieben, dann einen Gang durch die Gemächer gemacht, ferner in den Garten vor der Palazzina herabgestiegen, schließlich noch das »Casino« als einen besonderen, von dem vorher beschriebenen verschiedenen Bau, in dem wir — schon nach seiner Benennung zu schließen — eben das noch vorhandene Gartenhaus erkennen müssen. Leider geht der Briefschreiber darüber mit einigen nichtssagenden Phrasen hinweg, ohne Näheres zu berichten, auf Grund dessen sich die Frage klären ließe.

So müssen wir sie denn auf sich beruhen lassen und wenden uns dem noch existierenden Überreste der Anlage zu, indem wir vor allem ihre wechselvollen Schicksale resümieren. Nur kurze Zeit durften sich die Bentivoglio ihres Genusses erfreuen. Als sie 1506 durch Julius II. der Herrschaft über Bologna entsetzt wurden, beließ der Papst der Familie ihre Besitzungen, so daß Annibale, als er nach dem inzwischen erfolgten Tode seines Vaters 1510 zu kurzer Herrschaft zurückkehrte — ehe er und sein Geschlecht 1512 für immer aus Bologna verbannt wurde —, sich mit seinen Geschwistern in das hinterlassene Vermögen teilen konnte. In der Teilungsurkunde vom Jahre 1511 geschieht indes der Villa della Viola keine Erwähnung[1]); sie scheint also schon vorher durch ihre bisherigen Eigentümer veräußert worden zu sein. Urkundlich befand sie sich 1512 im Besitz der Familie Salicini, deren Häuser und Gärten ihr benachbart lagen. Damals soll unser Casino der im Jahre vorher von Giovan Filoteo Achillini begründeten schöngeistigen Accademia del Viridario zum Sitz gedient haben[2]). Nach dem Aussterben der Salicini gelangte der Besitz durch Kauf an den Kardinal Bonifazio Ferreri, von 1540—1543 päpstlichen Legaten zu Bologna[3]). Er bestimmte ihn zu einem Kollegium für seine an der Universität studierenden piemontesischen Landsleute adeliger Abstammung. Die Stiftung bestand, den Namen ihres Gründers führend, bis zum Jahre 1796, wo sie von den Machthabern der cisalpinischen Republik aufgehoben wurde. Nach mehrfachem Besitzwechsel in privaten Händen ward der ganze Grundkomplex 1803 von der Regierung erworben, mit der Absicht, ihn den Zwecken der Universität dienstbar zu machen. Nachdem dessen Umfang durch Ankauf der Gärten des Jesuitenklosters S. Ignazio (jetzt Accademia delle belle arti) vergrößert worden war, wurde darauf ein botanischer Garten und eine landwirtschaftliche Schule angelegt, die Räume des Casino aber zu Hörsälen und dergleichen für letztere umgestaltet.

Im Laufe der vorstehend berührten Wandlungen, namentlich infolge der ihm zuletzt aufoktroyierten Bestimmung, hatte unser Bau an seiner ursprünglichen Anlage und Ausschmückung nicht wenig Schaden genommen. Da regte in unseren Tagen ein munifizentes Anerbieten der Sparkasse von Bologna den Gedanken seiner Wiederherstellung an. Sie erwarb das Gebäude und erklärte sich bereit, die auf etwa 50 000 Lire veranschlagten Kosten seiner Restaurierung zu tragen, unter der Bedingung,

[1]) Vgl. Fr. Malaguzzi-Valeri, L'architettura a Bologna nel Rinascimento. Rocca S. Casciano 1899, S. 128.

[2]) Gius. Guidicini, Cose notabili della Città di Bologna, Bologna, 1868ff., Bd. III, S. 146, und P. Giordani a. a. O. Bd. IX, S. 173ff. Über Achillini (1466—1538), den berühmten Philologen, Redner und Verfasser der Lehrgedichte Il Viridario und Il Fedele, sowie seine Akademie vgl. Fantuzzi a. a. O. Bd. I, S. 63ff.

[3]) Bonif. Ferreri von Ivrea, 1517 Kardinal, 1528 Bischof von Vercelli, 1540 bis 1543 als Nachfolger Guidascanio Sforzas, des Sohnes einer natürlichen Tochter Pauls III., Legat von Bologna, starb 1543 in Rom (s. Ciacconius, Vitae summorum pontificum etc. Romae 1677, Bd. III, S. 351).



Abb. 1. Ostfront der Villa della Viola (gegenwärtiger Zustand)

daß das Anwesen nach wie vor den Zwecken der durch sie dotierten landwirtschaftlichen Lehranstalt dienstbar bleibe. Ob sich freilich dafür nicht eine Verwendung hätte finden lassen, die seine unversehrte Erhaltung für alle Zukunft besser sicherzustellen imstande gewesen wäre, bleibe dahingestellt; vor der Aussicht, eine graziöse Schöpfung der Renaissance bald in ihrer einstigen Schönheit wiedererstehen zu sehen, möge jeder Einwand verstummen.

Den Körper unsers Bauwerks bildet ein Parallelepiped von quadratischer Grundfläche, das an drei Seiten in beiden Geschossen von Loggien umgürtet ist. Ob auch die Westfront, an der Eingang und Treppe liegen, solche aufzuweisen hatte, läßt sich nicht feststellen, da an ihr die ursprüngliche Architektur im Laufe der Zeit durchgreifenden Adaptationen hat weichen müssen; wahrscheinlich bleibt es immerhin. Gleicherweise wurde 1767 die Loggia an der Südfront durch eine vorgelegte, von Fenster- und Türöffnungen durchbrochene Mauer verdeckt, in der sich aber die Säulen noch eingebaut vorfinden. Auch an der Nord- und Ostseite sind heute die Loggien nur noch teilweise offen erhalten; zum Teil wurden sie — um den Zwecken, denen der Bau seither zu dienen hatte, zu genügen — durch Füllwände geschlossen, ohne jedoch ihre Struktur zu beeinträchtigen, so daß es hier bloß der Entfernung dieser Wände bedürfen wird, um die ursprüngliche Anlage des Baues wiederherzustellen.

Unsre beiden Abbildungen 1 und 2 geben Ansichten der Ostfront in ihrem jetzigen Zustande und nach der durchzuführenden Restaurierung[1]). Diese wird auch an der Süd- und Nordfront in ganz gleicher Weise vorgenommen werden, während über die Gestaltung der Westseite heute noch kein endgültiger Entschluß gefaßt ist.

Im Erdgeschoß werden, wie den Abbildungen zu entnehmen, die Loggien von Arkaden gebildet, die auf Säulen bzw. für die weiteren Bogen an beiden Enden jeder Front auf Pfeilern ruhen; im obern Stockwerk tritt an Stelle der Halbkreisbogen ein gerader Architrav, der unmittelbar auf den Säulenkapitellen ruht und die Sparren des vorspringenden Daches trägt. Die Säulenschäfte sowie ihre in wechselnden Formen gestalteten korinthisierenden Kapitelle sind aus istrianischem Kalkstein gemeißelt[2]), die

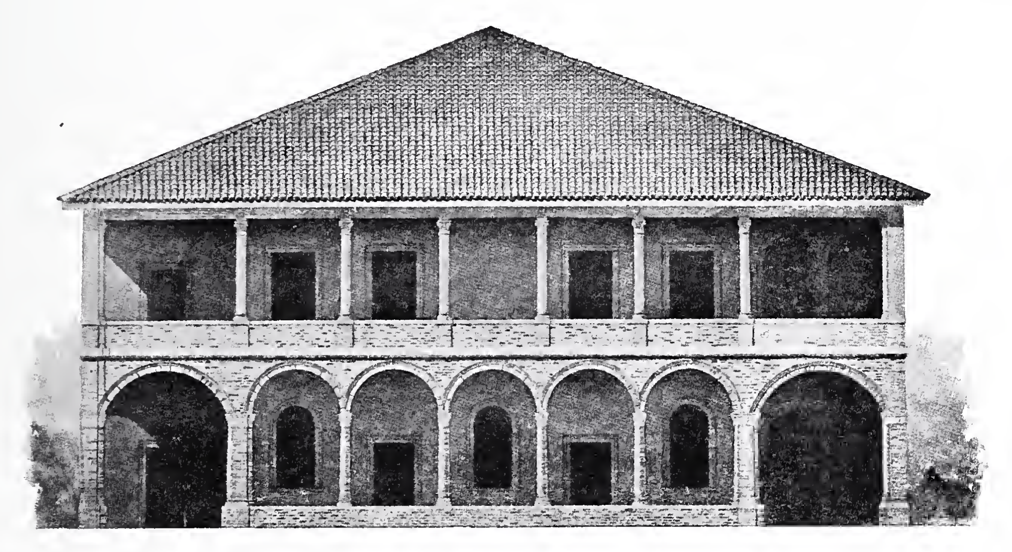


Abb. 2. Ostfront der Villa della Viola (nach der Restaurierung)

Arkadenbogen in Formsteinen darübergespannt. Das Mauerwerk ist durchweg in Backstein hergestellt und wohl von vornherein auf Verputz berechnet gewesen. Es ist keineswegs ein Prachtbau, den wir vor uns haben; allein in seiner durchaus bloß auf gefällige Disposition, wohlabgewogene Verhältnisse und auf die graziösen Formen seiner spärlichen Dekorationselemente begründeten harmonischen Wirkung ein ebenso einnehmendes als lehrreiches Beispiel dafür, wie jene goldne Zeit auch Aufgaben so anspruchsloser Art zu reizvollen Kunstschöpfungen zu gestalten wußte.

---

[1]) Beide sind dem Berichte entnommen, den Prof. Raffaele Faccioli, damals Vorstand des Ufficio regionale per la conservazione dei monumenti dell' Emilia, über die von 1898 bis 1901 vollführten Arbeiten zur Erhaltung der Kunstdenkmäler veröffentlicht hat. Die Entwürfe zur Restaurierung der Villa della Viola wurden unter seiner unmittelbaren Leitung ausgearbeitet; die Vorlagen zu unsern Abbildungen boten eine photographische Aufnahme und ein Aquarell von Prof. Corsini. Für die Mitteilung des nicht im Buchhandel erschienenen Berichtbandes bin ich dem Herrn Professor Faccioli zu besonderm Dank verpflichtet, dem ich auch hier Ausdruck geben möchte.

[2]) Dies bestätigt unsre obige Vermutung, daß Sabadinos Beschreibung der »Palazzina« sich nicht auf das Casino beziehe, da er bei ihr die rotmarmornen Säulen der Loggien besonders hervorhebt.

Von dem malerischen Schmuck, der die Wände des Casino bedeckte, haben sich nur einige der Fresken erhalten, die Innocenzo da Imola (etwa 1494—1550) daselbst im Auftrage des Kardinals Ferreri zwischen 1540 und 1543 ausführte. Vasari sah dieselben im Jahre 1548, wo er als Gast seines Gönners, des Legaten Giammaria del Monte, späteren Papstes Julius III., zum zweitenmal in Bologna weilte [1]). Er erwähnt sie mit wenigen Worten in der kurzen Notiz, die er ihrem Autor widmet (V, 186), indem er ihre Zahl mit sechs angibt und behauptet, Innocenzo hätte sie nach den Entwürfen andrer Maler ausgeführt. Die letztere Angabe wird sonst durch keine andre Quelle bestätigt; sie trägt auch schon deshalb den Stempel der Unwahrscheinlichkeit an sich, weil keiner der Bologneser Künstler jener Zeit Innocenzo an Talent so überragte, daß er sich etwa in ihren Dienst zu stellen gebraucht hätte, sie überdies — wie uns Vasari selbst berichtet — alle miteinander in Feindschaft lebten. Auch in der Zahl der Bilder irrt der Aretiner. Nach der übereinstimmenden Angabe sämtlicher Astygraphen waren es bloß fünf: je zwei an den Wänden der Loggien des Obergeschosses der Nord- und Südfront, eines an der Wand der nach Osten gelegenen Loggia [2]). Die beiden Wandgemälde der Nordseite fielen (bis auf ein kleines Bruchstück, wovon gleich die Rede sein wird) einer Adaptation im Jahre 1767 zum Opfer, wodurch die Loggia in einzelne Gemächer geteilt wurde; betreffs der darauf dargestellten Gegenstände läßt uns die Oberflächlichkeit der Guiden im Dunkeln. Gewiß waren sie den antiken Göttersagen entnommen, denn auch die drei Fresken der Süd- und Ostseite, die bis 1797 durch darübergespannte Wandteppiche vor Beschädigung geschützt wurden und deshalb in leidlich gutem Zustande erhalten geblieben sind, behandeln dem gleichen Kreise angehörende Episoden. Hatten diese ja doch durch Ovids Metamorphosen seit alters weite Verbreitung und neuerdings durch deren Übertragung ins Italienische auch im Publikum der Renaissance allgemeine Beliebtheit erlangt.

Die in Rede stehenden Wandbilder Innocenzos unterscheiden sich nun aber auf das vorteilhafteste von seinen übrigen Werken. Während der Genuß seiner Altargemälde und selbst der seiner viel besseren Wandbilder sakralen Inhalts im Coro notturno von S. Michele al bosco durch den trockenen Schematismus der Komposition beeinträchtigt wird, der es auf die Nachahmung unerreichbarer Vorbilder abgesehen hat und eben als solche seine Wirkung verfehlt, — während in den angeführten Werken die Belebung durch seelischen Ausdruck sich nur in seltenen Fällen über ein Mindestmaß erhebt, das Kolorit aber durch seine matten, süßlichen Töne nichts weniger denn anzieht, — leuchtet dem Beschauer aus unsern Fresken ein lebensvoller Realismus in entsprechend lebhaften Farben entgegen. Wenn sich auch in Typen und Formengebung das bevorzugte raffaelische Vorbild nicht verleugnet, so sind doch die Götter und ihre irdischen Lieblinge hier Gestalten voll Kraft und Saft, denen Lebenslust die Adern schwellt; ihrer Genußfreudigkeit aber entspricht die kräftige Tonalität des Kolorits. Ein Moment jedoch, das besondere Hervorhebung verdient, weil es im Schaffen des Künstlers einzig hier in die Erscheinung tritt, ist die Bedeutung, die er dem Land-

[1]) Vasari VII, 690. Die Jahreszahl bestimmt sich durch das Datum des im gleichen Jahre geschriebenen, S. 689 erwähnten Briefes Annibale Caros an Vasari.

[2]) Vgl. P. Giordani, Sulle pitture di Innocenzo Francucci da Imola, in dessen Scritti editi e postumi. Milano 1856, Bd. IX, S. 170—264. Der Verfasser stellt die Nachrichten über die Villa della Viola zusammen und reiht daran die eingehende Schilderung der Fresken Imolas. Im Anfang gibt er ein — bis auf die im Ausland befindlichen Arbeiten — ziemlich vollständiges beschreibendes Verzeichnis seiner Werke. Noch umfangreicher ist ihre Aufzählung bei Malvasia, Felsina pittrice. Bologna 1678, Bd. I, S. 146ff.

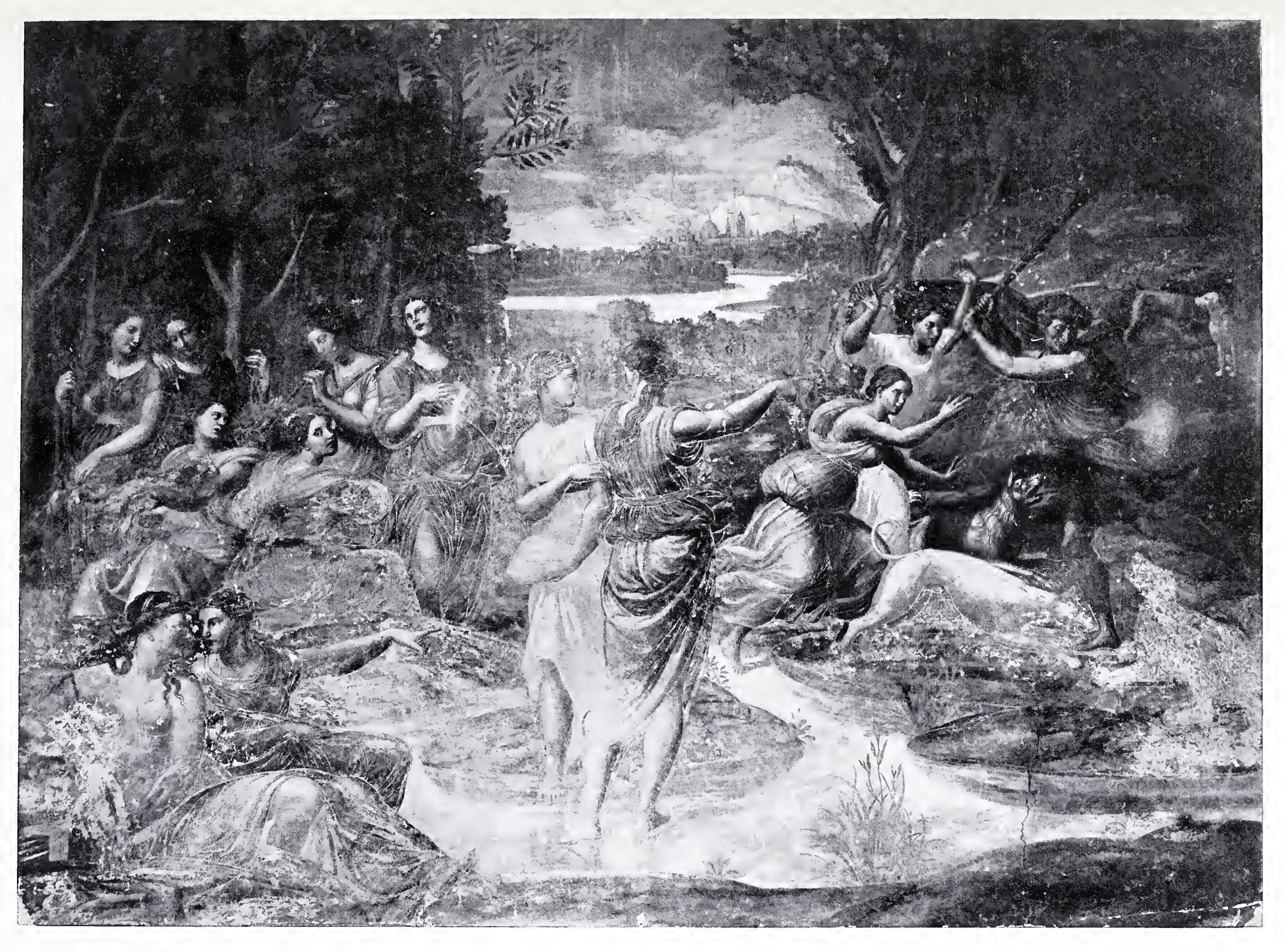


Abb. 3. Diana und Aktäon, Wandbild Innocenzos da Imola in der Villa della Viola

schaftlichen einräumt, und die hohe Vollendung, die er in der Darstellung der vegetabilischen Natur erreicht. Uns scheinen hier die Keime für die Entwicklung zu liegen, die der Landschaftsmalerei durch die Brüder Caracci zuteil wurde, hängen sie doch durch ihren Lehrer Prospero Fontana (1512—1597), den bevorzugten und begabtesten Schüler Imolas, mittelbar mit letzterem zusammen [1]).

Die zwei Wandgemälde der südlichen Loggia verherrlichen Diana nach den beiden Hauptseiten ihres Wesens, als jungfräuliche Göttin der Jagd und als die sanfte Herrscherin der Nacht. Die Freske rechts (3,90 m lang, 2,95 m hoch; s. Abb. 3) schildert die Bestrafung Aktäons. Die Göttin, den Wellen des Baches, der im Vordergrunde zwischen blumigen Ufern dahinfließt, entstiegen, lagert zur Hälfte noch unbekleidet links in der Ecke. Eine ihrer Jagdgenossinnen, neben ihr sitzend, deutet mit ausgestrecktem Arm auf die Szene, die den Mittelgrund rechts einnimmt: da hetzen zwei andre Begleiterinnen der Göttin seine eigenen Hunde auf Aktäon, der sich ihrer mit hochgeschwungener Keule zu erwehren sucht. Mitten im Vordergrunde sehen zwei Nymphen — die nackten Beine in den Wellen des Baches netzend — dem grausamen Schauspiel zu, reizend bewegte Prachtgestalten in jugendlicher Fülle und Schönheit, worin der Künstler seinem bevorzugten Vorbild mit bestem Erfolge nachgeeifert hat. Nichts von alledem, was um sie vorgeht, beachtend, lagert im linken Mittelgrund, von schlanken Zypressen und Lorbeerbäumen beschattet, eine Gruppe von sechs blühenden Jungfrauen. Es sind, wenn nicht völlig die rechten Schwestern, doch gewiß die irdischen Stiefgeschwister der Pieriden in Raffaels Parnaß. Ihre lebenstrotzende Schönheit aber bezeugt, daß sie auch den Freuden dieser Welt nicht abhold seien. Vorerst indes widmen sie sich, ihrer Herrin die Zeit zu kürzen, ganz den musischen Künsten in Gesang, Flöten- und Kitharenspiel. Die reizvolle Gruppe ist wohl das Vollkommenste an Harmonie der Komposition, an Freiheit und Reichtum der Bewegungsmotive, an Schönheit und Lebensfülle der Typen, was unserm Meister zu schaffen vergönnt war. Der Geist des Urbinaten schwebte über ihm, als er sie in einem begnadeten Augenblicke konzipierte. Zwischen den Baumkulissen, die den Mittelgrund rechts und links abschließen, öffnet sich in der Mitte der Ausblick auf das mannigfach gegliederte Landschaftsbild des Hintergrundes. Durch üppige Auen rollt ein Fluß dahin; an seinen beiden Ufern ausgebreitet gewahren wir die von antiken Ruinen, von Kuppeln und Türmen abwechslungsreich belebte Silhouette einer großen Stadt, und hinter ihr ragen hohe Berge, deren einer von einer Burg gekrönt ist, in das von leichten Wolkenstreifen durchzogene tiefblaue Firmament.

Weniger glücklich in der Komposition, leider auch durch die Unbilden der Zeit mehr mitgenommen, ist die zweite Freske der Südloggia (3,50 m breit, 2,95 m hoch; s. Abb. 4). Ihren ganzen Vordergrund füllt eine Gruppe von fünf Hirten und Jägern mit ihren Hunden, wie sie dem Liede des in ihrem Kreise sitzenden jugendschönen Endymion lauschen. Über den hinter ihnen links aufsteigenden baumbekrönten Abhang sind weidende Kühe und Schafe verstreut. Rechts davon rauscht Selene auf ihrem mit zwei schneeweißen Rossen bespannten Wagen zwischen Wolken vom farben-

[1]) Imola ließ auch in unserm Casino den Saal des Obergeschosses durch Fontana mit Fresken aus der Geschichte Kaiser Konstantins und Papst Silvesters ausmalen, über denen sich ein von den Guiden gerühmter Fries von Putten, Löwen und Tigern hinzog. Als wir im Sommer vorigen Jahres die Villa zuletzt besuchten, waren Teile dieses Frieses schon von der Tünche, womit man sie 1812 bedeckt hatte, befreit. Hoffentlich gelingt es, auch die Wandgemälde freizulegen.



Abb. 4. Endymion und Selene, Wandbild Innocenzos da Imola in der Villa della Viola

glühenden Firmamente hernieder, die Blicke voll Sehnsucht auf ihren Liebling gewandt. Den weiteren Verlauf enthüllt die Szene im Mittelgrunde rechts: vor seiner, von hohen Zypressen umstandenen Hütte liegt Endymion, von der Göttin in tiefen Schlummer versenkt, die sich nun unbeschadet ihrer Schamhaftigkeit über ihn neigt und ihn nach Herzenslust umhalst und küßt. Wie in der Aktäonfreske bietet sich auch hier durch die Lücke zwischen den beiden Baumgruppen des Mittelgrundes der Ausblick auf ein fernes Flußtal mit einer Bogenbrücke und Stadt und einen Zug hoher Berge dahinter.

In dem Wandbild der Ostloggia (3,40 m breit, 2,85 m hoch) hat sich unser Künstler die Sage von Apollo und Marsyas zur Darstellung gewählt. Der musische Wettkampf geht in der Waldlandschaft des Vordergrundes vor sich, mit dem Ausblick auf eine Berggegend links, auf ein von fernen Höhen umsäumtes Flußtal rechts. Links sehen wir Apollo die Violine spielend, zu seiner Rechten Kybele, die ihm liebend gefolgt ist, einen Baumstamm umklammernd und den Ausgang des Wettkampfs gespannt erwartend. Desgleichen tut Marsyas, der — weiter nach rechts im Bilde — mit vorgebeugtem Körper und der Hirtenpfeife in der Hand, dem Spiele des Gottes lauscht. Die rechte Hälfte der Bildfläche nehmen, in mehreren Gruppen gelagert, die Bewohner von Nisa ein, deren Schiedspruch den Streit entscheiden soll. Auf der Höhe des im Mittelgrund ansteigenden Abhanges ist links in kleinen Figuren Athene am Ufer des Sees von Kelene dargestellt. Sie hat die Syrinx von sich geworfen, zu der nun Marsyas durch den Wald heranschleicht, um sie sich anzueignen. Gegenüber aber sehen wir ihn schon an einen Baum gefesselt, wie ihm Apollo, das blutige Messer zwischen den Zähnen haltend, mit beiden Händen die Haut abzieht. Die Komposition läßt Mangel an Einheit empfinden, auch die Formengebung ist nicht mehr ganz frei von Manier, einzelne Details aber noch von hoher Schönheit. So die Prachtfigur des sitzenden Alten, der, auf seinen Stab gestützt, ganz verloren dem Spiel des Gottes lauscht; so die in jugendlichem Reize prangende Gestalt Kybelens.

Das Bruchstück endlich (0,95 m breit, 2,85 m hoch), das von dem einen Wandbild der nördlichen Loggia übriggeblieben ist, bezeugt, daß es Venus und Adonis zum Gegenstande hatte: es stellt den toten Geliebten der Göttin dar, über den sich einige Nymphen klagend neigen, während Amor — ein im Verhältnis zu den übrigen Figuren unmäßig großer Bengel — die Szene, deren Schauplatz prächtig detaillierte Waldbäume bilden, staunend betrachtet. Die Freske, wie auch die vorbeschriebene, hat an vielen Stellen empfindlichen Schaden gelitten, doch wird pietätvolle Restaurierung ihn zu heilen vermögen.

So möge denn die Schöpfung unsers Meisters — die einzige, worin es ihm vergönnt war, seine volle Gestaltungskraft, all seinen Schönheitssinn und sein feines Formenempfinden ungetrübt von den Schlacken jeder Manier zur Erscheinung zu bringen — bald in altem Glanze zu freudigem Genuß für die Nachwelt ihre Auferstehung feiern!

EINIGE NEUAUFGEFUNDENE GEMÄLDE REMBRANDTS IN BERLINER PRIVATBESITZ

VON WILHELM BODE

Es ist eine eigentümliche Erscheinung im Kunsthandel, daß, je mehr ein Künstler gesucht wird, je höher seine Werke bezahlt werden, um so zahlreichere Werke von ihm zum Vorschein kommen, während Künstler, die aus der Mode kommen, auch aus dem Handel fast verschwinden. Während Gemälde der Caracci, eines Guido Reni oder Carlo Dolci weder in den Versteigerungen noch bei den Kunsthändlern zu finden sind, hat der moderne dekadente Geschmack von Goya und Greco in wenigen Jahren mehrere hundert Bilder ans Tageslicht gefördert. In meinem Rembrandtwerke habe ich etwa die doppelte Zahl von Gemälden Rembrandts nachgewiesen, als Vosmaer fünfundzwanzig Jahre früher in seinem Œuvre des Meisters zusammengestellt hat; im Supplement meiner Publikation konnte ich schon weitere achtzig Bilder von ihm hinzufügen, und jetzt, nach kaum fünf Jahren, ist die Zahl der neuaufgetauchten Werke des Meisters schon wieder bald ebenso groß. An abgelegenen Plätzen, an unscheinbaren Stellen in Privatsammlungen und Privathäusern, unter Schmutz und Übermalungen versteckt werden durch die außerordentlichen Preise, welche selbst für die kleinsten, unbedeutendsten Gemälde des Künstlers gezahlt werden, alljährlich noch ein



Rembrandt
Weibliches Bildnis
In der Sammlung O. Huldschinsky zu Berlin

halbes Dutzend und mehr zutage gefördert. Nach der nicht unbeträchtlichen Zahl von zur Zeit verschollenen Gemälden, die in alten Versteigerungskatalogen und selbst noch in Smith's »Catalogue raisonné« aufgeführt sind, dürfen wir annehmen, daß uns noch auf Jahre hinaus manche Überraschung nach dieser Richtung bevorsteht.

Unter den in neuester Zeit wieder zum Vorschein gekommenen Gemälden Rembrandts sind verschiedene in den Besitz Berliner Sammler gekommen, auf die wir deshalb hier die Aufmerksamkeit lenken möchten. Sie gehören alle der mittleren oder späteren Zeit des Meisters an. Aus Dresdener Privatbesitz, in dem das Bild sich nachweislich schon in der ersten Hälfte des vorigen Jahrhunderts befand, ist vor mehr als Jahresfrist die ansehnliche Halbfigur einer jungen Frau in die Galerie des Herrn Oskar Huldschinsky übergegangen. Ich habe mich über das Bild in dem eben erschienenen Katalog dieser Galerie näher ausgesprochen. Es ist ein treffliches, tadellos erhaltenes Bildnis, das den früheren Porträten der Hendrikje nahesteht, aber bei weniger starker Lokalfarbe und sorgfältigerer Durchführung des Kopfes, dessen Karnation besonders frisch und farbig ist.

Zwei kleine Bilder Rembrandts sind in letzter Zeit in die an tüchtigen Gemälden der niederländischen Schule des XVII. Jahrhunderts reiche Sammlung des Herrn Markus Kappel gekommen: ein Studienkopf und eine Landschaft. Ersterer ist vor wenigen Jahren vom Maler Vollon in Paris aufgefunden worden. Der Dargestellte ist der Greis, der dem Künstler um das Jahr 1660 mehrfach als Modell saß und den er in dem großen Matthäus des Louvre von 1661 verewigt hat. Eine kleine, mit wenigen markigen Strichen hingesetzte Studie des Kopfes, ganz von vorn gesehen, befand sich in der Sammlung Rudolf Kann. Die Studie der Sammlung Kappel zeigt den Kopf im verlorenen Profil fast vom Rücken gesehen; das dichte, stark melierte Haar deckt ein weißbuntes Kopftuch, mit dem auch Rembrandt sich gerade in dieser Zeit wiederholt dargestellt hat; um die Schulter liegt ein braungelbes Tuch. Die Farben sind mit breitem Pinsel pastos und fett hingesetzt; die Farbenwirkung ist eine ungewöhnlich kräftige und harmonische, ähnlich wie in dem kleinen Bildnis von 1659 in der Galerie Moritz Kann. Das Bild ist eine der pikantesten, meisterhaftesten Studien Rembrandts, selbst unter den Werken dieser seiner letzten Zeit.

Wesentlich früher ist die kleine Landschaft entstanden, die ganz unerkannt in einem englischen Privathause sich befand. Sie hat etwa Format und Größe der kleinen Kasseler Eislandschaft von 1646 und ist wohl gleichfalls schon am Anfang der vierziger Jahre entstanden; dafür spricht das kräftige Rot der Dächer und die Zeichnung des Baumes rechts im Vordergrunde, der ganz an die Bildung der Radierung der »Landschaft mit den drei Bäumen« erinnert. Wie jene Eislandschaft so ist auch dieses Bild ungewöhnlicherweise ein einfacher Ausschnitt aus der holländischen Landschaft. Das hohe Ufer vorn mit der Linde über dem Haus, hinter dem tief unten der Fluß erscheint, der sich in gewundenem Lauf in der Ferne verliert, ist so direkt von der Natur abgeschrieben, die niedrigen Hütten mit ihren hohen Steingiebeln und roten Dächern, die zwischen Bäumen und Feldern auftauchen, sind so naturgetreu wiedergegeben, wie wir dies regelmäßig in Rembrandts Radierungen und Zeichnungen, jedoch nur selten in seinen Gemälden sehen. Aber der Bau der Wolken, die Kraft und der Zauber des Helldunkels, die breite Behandlung und der fette Farbenauftrag sind durchaus charakteristisch für den Künstler.

Das umfangreichste und auffälligste Bild, das erst in den letzten Monaten nach Berlin in die Sammlung des Herrn Leopold Koppel gelangt ist, ist ein ebenso merkwürdiges wie bedeutendes Werk der letzten Zeit des großen Künstlers. Wodurch es



Rembrandt

Studienkopf eines Greises

In der Sammlung M. Kappel zu Berlin.





Rembrandt

Holländische Flusslandschaft

In der Sammlung M. Kappel zu Berlin





Rembrandt
Männliches Bildnis
In der Sammlung L. Koppel zu Berlin.



auf den ersten Blick auffällt, ja fast erschreckend auffällt, ist die Häßlichkeit des Mannes, den Rembrandt in diesem Bilde porträtiert hat. Die reiche mattfarbige Tracht: ein golddurchwirktes Wams, und die vollen goldigen Locken, die den Kopf umrahmen, lassen die Unregelmäßigkeit und Entstellung des Gesichts noch stärker erscheinen; wenigstens auf den ersten Blick. Denn je mehr wir uns in die Züge dieses kranken [1]) Mannes mit der abgefressenen Nase, mit eingefallenem Nasenbein, der großen leblosen Oberlippe und den hohlen Augen mit ihrem eigentümlich wehmütigen Ausdruck ähnlich dem der großen menschenähnlichen Affen in der Gefangenschaft vertiefen, um so mehr verliert sich der abstoßende Eindruck; wir gewinnen sogar eine gewisse Sympathie für die Persönlichkeit und können zum vollen Genuß des Kunstwerkes gelangen. Dieses spricht mit einer Wucht, die uns sofort die »Staalmeesters« ins Gedächtnis ruft. Daß das Bild der späten Zeit des Meisters angehört, kann einem Zweifel nicht unterliegen; schon das Kostüm weist auf die sechziger Jahre. Ja danach, nach dem schmalen ausrasierten Bärtchen, den üppigen langen Locken möchte das Bild eher noch ein paar Jahre später entstanden sein als die Staalmeesters, etwa gleichzeitig mit dem Ehepaar der Sammlung Youssoupoff in St. Petersburg. Unser Bild trägt ein Datum unter dem Namen, das aber infolge alter Retuschen an dieser Stelle nicht ganz deutlich ist; ich lese 1663, andere wollen 1659 darin erkennen. In sicherer Meisterschaft der Behandlung steht es jenen berühmten Bildnissen nicht nach; auch hier ist neben der skizzenhaften Breite, mit der untergeordnete Teile nur angegeben sind, die Sorgfalt in der Durchbildung des Kopfes auffallend und bewunderungswert. Bei einer genauen Musterung des Bildes bemerken wir z. B., daß der Stuhl, auf dem der Mann sitzt, dem Schreibpult dahinter so nahe ist, daß dieser gar keinen Platz davor hat. Dies Versehen, welches durch irgendeine Veränderung in der Haltung des Dargestellten während der Arbeit veranlaßt sein wird, erschien dem Künstler zu unbedeutend, um es einzubessern. Ganz flüchtig ist auch der Hintergrund behandelt, in dem man links, durch einen Vorhang halb verdeckt, ein Bücherbord entdeckt, offenbar um den Dargestellten dadurch als Gelehrten zu charakterisieren. Um so bedeutender wirkt die ganze Figur, die mit aller Liebe und Meisterschaft durchgebildet ist. Das reiche goldblonde Haar, das in vollen Locken um das Gesicht gelegt ist und unter dem breiten schwarzen Hut frei bis auf die Schultern fällt, ist mit größtem Geschmack angeordnet, von höchster Leuchtkraft und in fettem, breitem Farbenauftrag formvollendet wiedergegeben. Das dunkle grünlichgoldschimmernde Wams, das der schwarze Mantel nur teilweise deckt, hat einen farbigen Glanz, der mit seinen kühlen Lichtern einen pikanten Gegensatz gegen den goldigen Ton bildet, in den das ganze Bild getaucht ist. Gegenüber einer gewissen Gleichgültigkeit gegen treffende Ähnlichkeit, wie sie manche seiner Bildnisse, namentlich aus seiner mittleren Zeit, aufweisen, ist die Sorgfalt auffallend, mit der Rembrandt die häßlichen Züge dieses kranken jungen Mannes mit größter Treue wiedergegeben, wie er dafür das Gesicht in vollem Licht genommen und durch die Beleuchtung die Formen fast noch schärfer betont hat.

---

[1]) Herr Professor F. Holländer schreibt mir über das Bild, daß die furchtbare, selbstverschuldete Krankheit darin ganz unverkennbar wiedergegeben sei. »Überraschend getroffen ist das kindlich Greisenhafte, was diesen Gesichtern anhaftet; und nur ein Meister erster Klasse konnte das Abstoßende der äußeren Form bei voller Wahrhaftigkeit der Schilderung durch den Ausdruck mildern. Man vergißt in der Bewunderung dieser hohen Kunst den Vorwurf. Das Porträt dieses meines Erachtens etwa 45- bis 48 jährigen Mannes wird man nie vergessen, wenn man es einmal gesehen.«

Rembrandt war kein Schmeichler, am wenigsten in seinen letzten Jahren, die ihm den herbsten Kummer und die schwersten Sorgen brachten; aber auch der Dargestellte hatte nichts dagegen, daß sein Bild ungeschminkt auf die Nachwelt käme. Anders dachte einer der späteren Besitzer; denn als das Bild vor wenigen Monaten in London zur Versteigerung kam, war der Kopf in dickster Farbe übermalt. Der Restaurator hatte sich bemüht, einen hübschen jungen Mann daraus zu machen, wie er glaubte, und um sein elendes Machwerk mit dem Kostüm und dem Rest des Bildes zu stimmen, hatte er gleichzeitig den größten Teil des Bildes derart überschmiert, daß es in der Versteigerung, bei der die ersten Kunsthändler Londons gegenwärtig waren, trotz der echten Bezeichnung allgemein für eine Imitation gehalten wurde. Es bedurfte der Sorgfalt und Geschicklichkeit von Professor Hauser, um den großen Meister in aller Pracht und Kraft wieder zur Erscheinung zu bringen.

Für uns Deutsche, speziell für die Berliner Sammler und Kunstfreunde, ist das, was Hauser hier geleistet hat, nichts Ungewöhnliches; ich möchte aber hier auch weitere Kreise auf diese und ähnliche Restaurationen des trefflichen Restaurators unserer Museen aufmerksam machen, um zu beweisen, wie ungerecht und unbegründet das Urteil eines hohen Pariser Museumsbeamten ist, das dieser kürzlich über Hausers Restaurationen veröffentlicht hat, indem er Angriffe über die Verkommenheit mancher Bilder im Louvre damit zurückzuweisen suchte, daß er erwiderte: besser gar nicht restaurieren als ruinieren, wie es in der Berliner Galerie geschieht. In Paris, wo u. a. die Galerie Rudolf Kann wegen der kostbaren Erhaltung ihrer Bilder mit Recht allgemein bekannt war, weiß man offenbar nicht, daß die Gemälde dieser Sammlung ihren trefflichen Zustand nicht am wenigsten gerade Professor Hauser verdanken, der manche darunter gründlich hat restaurieren müssen und eine viel größere Zahl instand gesetzt hat. Ich möchte gegen jenes falsche Urteil die Pariser Herren auch auf das erst vor kurzer Zeit in den Besitz von Baron Edmond Rothschild gelangte große Porträt der Saskia von Rembrandt hinweisen, welches derart durch Brand beschädigt schien, daß die Versicherungsgesellschaft es dem Besitzer Graf Luckner für 5000 Mark wieder anbot, der es auf meinen Rat um diesen Preis zurückkaufte; nachdem es Professor Hauser restaurierte, hat es ein so wählerischer Sammler wie Baron Edmond Rothschild gern mit 300000 Mark bezahlt. Ähnlich meisterhaft ist, von vielen Dutzenden anderer Bilder zu schweigen, die Restauration eines älteren Mannes im Lehnstuhl von Rembrandt aus der Sammlung Ashburton (jetzt bei Charles Sedlmeyer), das gleichfalls durch Feuer beschädigt und dann schlecht übermalt war. Nur wer von solchen Arbeiten und vom früheren und jetzigen Zustand unserer Galerien keine Kenntnis hat, und wer mit der Malerei nicht näher vertraut ist, kann eine Äußerung wie die oben zitierte tun.

DIE DEKORATIVE VERWENDUNG VON HOLZSCHNITTEN IM XV. UND XVI. JAHRHUNDERT

VON MAX LEHRS

Man hat in den letzten Dezennien so viel über die Erzeugnisse des älteren Bilddrucks geschrieben, so viel neues Material für die Entwicklungsgeschichte des Holzschnitts aus dem Dunkel der Einbände mehr oder minder entlegener Klosterbüchereien ans Licht gebracht, daß es fast verwunderlich erscheint, wie wenig wir über eine gewisse Phase seiner praktischen Verwendung im täglichen Leben wissen, nämlich über jene zu dekorativen Zwecken. Es liegt meines Erachtens an der unglückseligen Spezialisierung des kunstgeschichtlichen Betriebes unserer Zeit, daß diese Lücke ungeachtet des überreich vorhandenen Materials immer noch nicht ausgefüllt ist, denn die Fachleute auf dem Gebiet des Kupferstichs und Holzschnitts blieben geflissentlich den kunstgewerblichen Sammlungen fern und fremd, wie umgekehrt die Kunstgewerbler den Kupferstichkabinetten. Erst Bodes zielbewußtem Vorgehen ist — wenigstens für die Berliner Sammlungen — eine systematische Erziehung der jungen Leute, die sich der Museumskarriere widmen wollen, zur Vielseitigkeit zu danken. Da ich mich nicht mehr zu dieser jungen Generation rechnen darf, die man dereinst hoffentlich an ihren Früchten erkennen wird, muß ich mich darauf beschränken, hier die ersten Steine zusammenzutragen, die ich bei der Bestellung des eigenen Ackers sozusagen am Wege auflas.

Daß man Holzschnitte, Schrotblätter, Kupferstiche und Teigdrucke vielfach zum Schmuck der Innenseiten von Buchdeckeln verwendete, und daß ein wesentlicher Bestandteil der in unseren öffentlichen Kabinetten aufbewahrten Denkmale aus solchen wahrscheinlich noch auf lange Zeit hinaus nicht versiegenden Quellen stammt, ist eine bekannte Tatsache. Ebenso bekannt dürfte ihre Verwendung als billiger Ersatz der kostspieligeren Miniaturen in den Manuskripten vom Ende des XV. Jahrhunderts sein. Solche Verwendung möchte ich auch nicht schlechthin unter den Begriff des Dekorativen rechnen. Wenigstens kann es in vielen Fällen zweifelhaft bleiben, ob ein Bilddruck zur inneren Verzierung des Buchdeckels vom Besitzer eingeklebt wurde oder nur zu dem Zweck, ihn an sicherem Orte aufzubewahren. Der Nürnberger Arzt Hartmann Schedel hat eine große Menge wertvoller Wiegendrucke des Holzschnitts und Kupferstichs durch systematisches Einkleben in seine jetzt in der Hof- und Staatsbibliothek zu München befindlichen Manuskripte und Inkunabeln vor dem Untergang gerettet.

Anders verhält es sich mit einer Gruppe relativ späterer Erzeugnisse des Holzschnitts, die sich in den Deckeln sogenannter Opferkasten eingeklebt finden und die, wie es den Anschein hat, eigens zu diesem Zweck gedruckt wurden. Ich habe seit einigen Jahren diesen Opferkasten besondere Aufmerksamkeit



Abb. 1
Opferkasten, geschlossen
Berlin, K. Kupferstichkabinett

geschenkt und zu dem einen, den mein Amtsvorgänger Friedrich Lippmann schon 1897 kaufte, noch fünf weitere für das Berliner Kupferstichkabinett erworben. Von ihrer Eigenart geben die Abbildungen 1 und 2 eine ungefähre Vorstellung. Es sind in der Regel ziemlich schmucklose Holzkassetten, deren Länge zwischen 19 und 32 cm schwankt, während die Breite 12 bis 21 cm und die Höhe 9—13 cm beträgt. Der etwas gewölbte Deckel ist stets mit in der Längsrichtung laufenden eisernen Bändern überzogen und enthält gewöhnlich noch ein flaches Geheimfach zur Aufnahme von Dokumenten, Briefen usw. An der vorderen Schmalseite, die mit gotisierendem Maßwerk verziert ist, befindet sich das Schloß, dessen Schlüssel bei allen mir bekannten Stücken fehlt, und das eine am Deckel befestigte Schließe festzuhalten bestimmt war, mit deren Hilfe man gleichzeitig das Geheimfach öffnen konnte. An den Längsseiten jedes Kastens befinden sich links und rechts zwei eiserne Ösen (Abb. 1 und 2), die vermutlich dazu dienten, einem Lederriemen Durchlaß zu gewähren, an dem man den Kasten um den Hals gehängt tragen konnte. Ich vermute — doch habe ich keinen äußeren Beleg dafür auf Gemälden oder Bilddrucken finden können —, daß Geistliche oder Chorknaben mit dem um den Hals gehängten offenen Kasten nach dem Gottesdienst an den Kirchtüren standen, um darin milde Gaben der Gemeinde aufzunehmen. Daß man die Opferkasten nicht offen ohne Aufsicht hinstellen konnte, ist ja klar. Ihre Bestimmung für Almosen bezeugen in mehreren Fällen die in dem Deckel derart eingeklebten Holzschnitte, daß sie dem Kirchgänger deutlich sichtbar waren.

Zwei der Berliner Opferkasten zeigen das Bild des durch seine Mildtätigkeit berühmten hl. Nikolaus von Bari, der als reicher Jüngling all sein Gut den Armen und Bedürftigen opferte. Ein dritter (Abb. 2), ebendort, enthält die Darstellung einer Taube und darunter fünf französische Verszeilen, die offenbar an die Wohltätigkeit der Vorübergehenden appellieren:

»Ayes povres en souvenance:
et les secours de ta puissance:
ainsy auras leurs cœurs entiers:
prince qui donne voulentiers:
bien souvent a grande croissance.«



Abb. 2
Opferkasten, geöffnet
Berlin, K. Kupferstichkabinett

Wie aus diesen Versen ersichtlich, stammt der Kasten aus Frankreich oder aus der französischen Schweiz, und die Händler in München und Zürich, bei denen ich solche Kasten fand, versicherten mir, daß alle derartigen Stücke aus Savoyen kämen. Die Art der eingeklebten Holzschnitte bestätigt in allen Fällen solche Provenienz. Fast immer zeigen sie den charakteristischen Stil des französischen Bilddrucks um oder bald nach 1500, wie er aus den Livres d'heures von Philippe Pigouchet, Simon Vostre, Antoine Verard, Thielman Kerver, Germain und Gilles Hardouyn usw., aus der »Mer des histoyres« (Paris 1488) und anderen illustrierten französischen Druckwerken genugsam bekannt ist, oder sie enthalten direkt französische Unterschriften.

Es möge hier eine kurze Aufzählung der Opferkasten des Berliner Kabinetts Platz finden, der ich die mir in anderen Sammlungen bekannten folgen lasse:

Berlin, Kupferstichkabinett.

1. *St. Nikolaus von Bari als Bischof thronend.* Im Unterrand 3 Zeilen lateinischer Text.
198 : 160 mm Einf. ohne den Schriftrand.
Etwa 232 : 162 mm Bl.[1]).
Unbeschrieben wie alle folgenden.
Französisch. Ende des XV. Jahrhunderts. (1907 in München erworben.)

2. *St. Nikolaus von Bari macht die Kinder in der Salzkufe wieder lebendig.* Im Unterrand 3 Zeilen lateinischer Text.
188 : 146 mm Einf. ohne den Schriftrand.
Etwa 250 : 178 mm Bl.
Französisch. Um 1500. (1906 in Zürich erworben.)

3. *Die Auferstehung Christi.* Im Unterrand 3 Zeilen lateinischer Text.
194 : 151 mm Einf. ohne den Schriftrand.
Etwa 247 : 168 mm Bl.
Französisch. Um 1500. (1897 in London erworben.)[2])

4. *Eine Taube.* Im Unterrand 5 Zeilen französischer Text (vgl. Abb. 2).
Etwa 302 : 202 mm Bl.
Französisch. Anfang des XVI. Jahrhunderts. (1907 in München erworben.)

5. *Die Madonna in der Glorie auf der Mondsichel, von einem Rosenkranz umgeben.* Oben die französische Lilie[3]), unten ein Spruchband mit lateinischem Text.
182 : 117 mm Bl.[4]).

---

[1]) Die Maße lassen sich nirgends genau geben, da der Papierrand gewöhnlich im Rand des Kastendeckels umgebogen ist, und die eingeklebten Holzschnitte durch Alter und Feuchtigkeit wellig geworden sind.

[2]) Vielleicht gehört zu derselben Passionsfolge ein französischer Holzschnitt im Dresdner Kupferstichkabinett: Christus erscheint der Magdalena (Schreiber 554). Er trägt ebenfalls 3 Zeilen lateinischen Text im Unterrande und mißt 240 : 163 mm Bl. Eine verkleinerte Kornätzung im Katalog Ed. Schultze (München 1901) Nr. 855. Die Komposition ist der des unter Nr. 12 erwähnten Holzschnittes der Sammlung Figdor in Wien nahe verwandt, Zeichnung und Ausführung aber besser.

[3]) Vielleicht hat die Lilie trotz ihrer heraldischen Form hier nur eine symbolische Bedeutung.

[4]) Man erkennt oben außerhalb der Doppeleinfassung Reste einer abgeschnittenen Ornamentbordüre, die bei einem zweiten Exemplar desselben Holzschnittes in einem ähnlichen Kasten bei Jacques Rosenthal in München noch erhalten ist.

Französisch. Um 1530. Der Kasten ist erheblich kleiner als die anderen [1]), und der Deckel ist in der *Längs*richtung gewölbt, bei den anderen in der *Breite.* (1908 in München erworben.)

6. *Die Madonna in Halbfigur hinter einer Brüstung, das mit Wunden bedeckte Jesuskind vor sich.* Im Unterrand 22 Zeilen französischer Text in 3 Kolumnen. Oben und unten Reste weiterer Textzeilen, die abgeschnitten sind.

Etwa 306 : 193 mm Bl.

Französisch. Um 1550. (1908 in München erworben.)

Amsterdam, Prenten Cabinet.

7. *Das Monogramm Jesu mit den Passionswerkzeugen.* Unten zwei betende Mönche mit lateinischen Legenden auf Spruchbändern. Flechtwerkumrahmung.

235 : 166 mm Einf.

Französisch. Anfang des XVI. Jahrhunderts [2]).

Basel, Historisches Museum.

8. *Die Madonna in der Glorie auf der Mondsichel, von einem Rosenkranz umgeben.* In den Zwickeln die vier Evangelistensymbole mit Spruchbändern, auf denen die Namen der Evangelisten in französischer Sprache.

Etwa 330 : 230 mm Bl.

Französisch. Um 1500.

Dieser 1906 von Rudolf Burckhardt entdeckte Holzschnitt (vgl. den beigegebenen Lichtdruck) ist von außerordentlicher Anmut und überragt künstlerisch alle anderen bisher in Almosenkasten bekannten Blätter [3]).

Fribourg, Musée cantonal.

9. *Das Monogramm Jesu und die büßende Magdalena.* Unten 6 Zeilen französischer Text.

337 : 260 mm Einf.

Französisch. Anfang des XVI. Jahrhunderts.

---

[1]) Länge etwa 19, Breite 12½ und Höhe 9½ cm.

[2]) Einen Opferkasten mit demselben Holzschnitt boten J. Baer & Co. in Frankfurt a. M. im Februar 1908 dem Berliner Kabinett an, und ein drittes Exemplar des ziemlich rohen Holzschnittes, wahrscheinlich aus einem Kasten gelöst, besitzt Jacques Rosenthal in München.

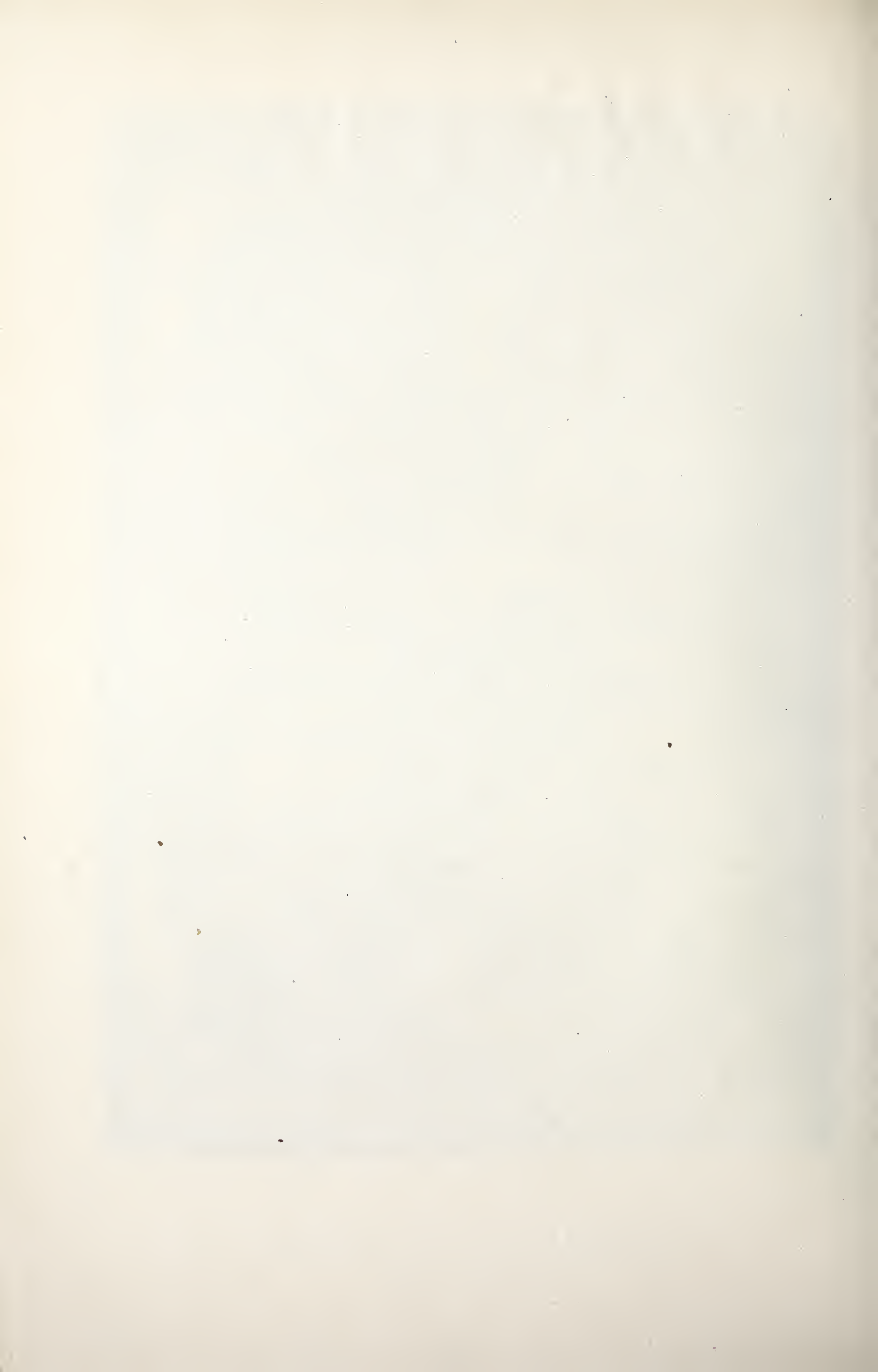
[3]) Dr. R. Burckhardt hält das Kolorit teilweise für gedruckt und schreibt mir über das mir nicht aus eigener Anschauung bekannte Blatt: »Gedruckt ist sicher ein Ziegelrot (Spitzenstrahlen der Mandorla, die Flügel des Matthäusengels, des Lucasstieres und des Johannesadlers, Schuh und Rockärmelaufschlag der Madonna) und ein tiefes Weinrot (Kleid und Mantel Mariä, die fünf großen Rosen des Kranzes und der Grund unter der Mandorla). Mit der Hand koloriert, und zwar hellwässerig-gelblich, scheinen die Flammen der Glorie, Haare und Gewandsaum Mariä sowie die Zweige des Rosenkranzes, wässerig-blau die Mondsichel, die Windel des Jesuskindes und das Kleid des Matthäusengels.« Demgegenüber teilt mir Campbell Dodgson, der das Blatt neuerlich untersuchte, mit, das Kolorit sei nach dem sehr bestimmten Umriß der Farbe, der sich nicht immer mit der Zeichnung deckt, mittels Patronen aufgetragen. Man erkenne das am deutlichsten an der breiten purpurnen Gewandfläche Mariä und an den Flügeln der Evangelistensymbole. Unten rechts (auch im Lichtdruck erkennbar) deckt der gelbrote Flügel des Lucasstieres das bereits aufgetragene Purpurrot der Rose, während bei dem linken Flügel des Matthäusengels das Verhältnis umgekehrt ist.



FRANZÖSISCHER HOLZSCHNITT DES XVI. JAHRHUNDERTS

BASEL, HISTORISCHES MUSEUM

LICHTDRUCK D. REICHSDRUCKEREI



Paris, Musée Cluny.

10. *Die wunderbare Versetzung der Casa santa der Maria von Bethlehem nach Loreto.* Unten 2 Zeilen französischer Text.

Französisch. Anfang des XVI. Jahrhunderts[1]).

Wien, Sammlung Figdor.

11. *Die Geburt Christi.* Unten 3 Zeilen lateinischer Text.

240 : 200 mm Bl.

Französisch. Anfang des XVI. Jahrhunderts.

Der Holzschnitt, dessen Photographie ich der Güte des Besitzers verdanke, ist sehr defekt und läßt nur einige Worte der Unterschrift teilweise erkennen. Er zeigt die gleiche Darstellung wie Nr. 13 in Zürich, doch handelt es sich um zwei verschiedene Schnitte. Nr. 11 scheint etwas geringer als Nr. 13.

12. *Christus erscheint der Magdalena.* Unten 3 Zeilen lateinischer Text.

210 : 140 mm Bl.

Französisch. Anfang des XVI. Jahrhunderts.

Das links und rechts etwas verschnittene Blatt stimmt kompositionell mit dem oben S. 185 Anm. 2 erwähnten Holzschnitt Schreiber 554 in Dresden überein und scheint eine etwas geringere Kopie danach mit veränderter Unterschrift.

Zürich, Schweizerisches Landesmuseum.

13. *Die Geburt Christi.* Unten 3 Zeilen französischer Text.

Französisch. Anfang des XVI. Jahrhunderts.

Im Kunsthandel kamen in letzter Zeit wiederholt Opferkasten vor, u. a. bei Joseph Baer & Co. in Frankfurt a. M. ein solcher mit dem Schmerzensmann und Maria zu beiden Seiten des Kreuzes unter einem Renaissanceportal stehend, mit 4 Zeilen französischen Textes im Unterrande[2]). Auch Mme Goldschmidt in Brüssel besitzt einige aus der Sammlung Prcibram in Wien stammende ähnliche Stücke[3]).

Bekannter und verbreiteter als die Opferkasten sind Kästchen und Schachteln zu profanem Gebrauch, die man auf der Außenseite oder auf dem Deckel mit Holzschnitten beklebte und dann bemalte. Sie finden sich in verhältnismäßig großer Zahl in den kunstgewerblichen Sammlungen[4]), gehören aber meist schon der zweiten Hälfte

[1]) Den Hinweis auf diesen Kasten verdanke ich Herrn Direktor Dr. E. W. Moes vom Amsterdamer Kabinett, Herrn Dr. Elfried Bock die Deutung der ungewöhnlichen Darstellung. Die lückenhafte und daher schwer zu entziffernde Unterschrift enthält die Worte: »... an mil CCC cens quatre vingtz e six (1386) a pourte .... etc.« Der Name »Rachana« auf einem Zettel über der Stadt links in der Ferne könnte sich auf den Ort Recanati, bei Loreto südlich von Ancona gelegen, beziehen, wo sich das Wunder im XIV. Jahrhundert begeben haben soll.

[2]) Der sehr verriebene Holzschnitt gehört dem Anfang des XVI. Jahrhunderts an und mißt etwa 165 : 145 mm Einf. ohne den Schriftrand und 216 : 147 mm Bl.

[3]) Gefl. Mitteilung des Herrn Dr. Binder.

[4]) Frau Geheimrat Lippmann in Berlin besitzt aus dem Nachlaß ihres Mannes einige solcher Stücke. Sie stammen wie der Kasten mit St. Albert von Sizilien im Berliner Kabinett aus dem Florentiner Kunsthandel. Dr. P. Kristeller macht mich auf andere im Museum zu Sigmaringen aufmerksam, namentlich auf eine große runde Schachtel mit einem Holzschnitt auf dem Deckel und auf ein Kästchen, das oben und an den Seiten mit bemalten Holzschnitten beklebt ist.

des XVI. Jahrhunderts an. Ein besonders interessantes und frühes Beispiel besitzt das Berliner Kupferstichkabinett in einem flachen Kasten von etwa 25 cm Länge, 20 cm Breite und 6 cm Höhe, der mit geschnittenem Leder überzogen und mit gotischen Beschlägen verziert ist. Auf dem Boden klebt ein ziemlich früher italienischer Holzschnitt, der den hl. Albert von Sizilien, den Stifter des Karmeliterordens, darstellt. Das Blatt mißt 236 : 211 mm Bl., trägt oben die Majuskelaufschrift: BA. Albertus de Trapano. Virg. und ist stilistisch jenen altitalienischen Holzschnitten nahe verwandt, die ich vor zwanzig Jahren in Ravenna fand und 1889 im Archivio Storico dell' Arte [1]) besprach. Auf der Innenseite des Deckels ist derselbe Heilige mit Kruzifix, Lilienstengel und Buch offenbar von einem deutschen Künstler nach dem Holzschnitt gemalt und von sieben Dar-

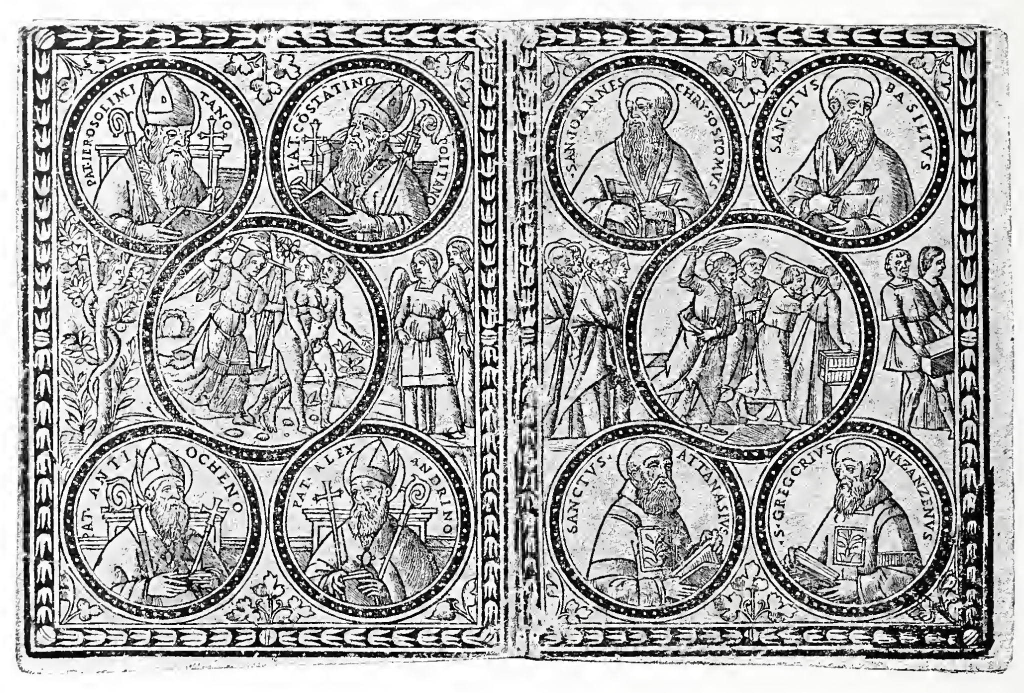


Abb. 3
Venezianischer Buchumschlag, Anfang des XVI. Jahrhunderts
Berlin, K. Kupferstichkabinett

stellungen aus seiner Legende umgeben, auf der Außenseite endlich noch einmal nach demselben Vorbild in Lederschnitt kopiert.

Ein kofferartiger, ziemlich großer Kasten im Museum für Kunst und Industrie zu Hamburg enthält im Deckel einen eingeklebten noch der ersten Hälfte des XV. Jahrhunderts angehörigen Holzschnitt, Maria mit dem Leichnam des Sohnes im Schoß vor dem Kreuz sitzend, an dessen Querarm Geißel und Rute hängen (190 : 123 mm) [2]).

[1]) I. S. 444—446.

[2]) Der Mantel Mariä ist mit einer weißen Teigmasse bedeckt, auf der die Falten mit Rot markiert sind, und dann mit Glimmerstückchen und Goldplättchen eingestäubt; ebenso die Nimben, nur ohne Teigunterlage. Die gleiche eigentümliche Technik zeigt ein aus dem Franziskanerkloster zu Meißen stammender Holzschnitt mit der Stigmatisierung des hl. Franziskus im Dresdner Kabinett (Schreiber 1425).



Abb. 4
Teil einer mit Holzschnitten beklebten Schweizer Zimmerdecke, Anfang des XVI. Jahrhunderts
Berlin, K. Kupferstichkabinett

Daß Holzschnitte schon zu Anfang des XVI. Jahrhunderts in Italien als Buchumschläge gedruckt und verwendet wurden, bezeugen mehrere Beispiele [1]). Der unter Nr. 3 abgebildete, unlängst vom Berliner Kabinett erworbene Umschlag, dessen Vorder- und Rückseite sich durch weißornamentierte, schwarze Umrahmungen als für den Einbandzweck gedruckt erweisen, zeigt die Vertreibung aus dem Paradiese und den neutestamentarischen Parallelvorgang, die Vertreibung der Händler aus dem Tempel. Die Darstellungen setzen sich zu beiden Seiten der Mittelrunde fort und werden in den vier

[1] Im Norden zeigt bereits die gegen Ende des XV. Jahrhunderts in Augsburg erschienene Chiromantie Hartliebs eine Bucheinbandimitation, die sich aber durch den Aufdruck des Titels: »Die kunst Ciromantia« als lediglich für dies *eine* Werk hergestellt erweist. Vgl. Schreiber, Manuel IV. S. 430.



Abb. 5
Holzschnittleiste von der Zimmerdecke Abb. 4

Ecken von je vier Medaillons mit den Brustbildern heiliger Bischöfe und Kirchenlehrer flankiert. Die Maße des offenbar venezianischen Holzschnittes betragen 198:302 mm Einf. Ein zweites Exemplar besitzt das British Museum[1]). Sehr ähnlich ist ein von Kristeller a. a. O. (Kl. XIII.) publizierter Einbanddeckel von fast genau gleichem Format zu Fulgosius, Anteros (Mailand 1496), der sich, aus der Bibliothek Cernuschi in Paris stammend, bei Murray in London befindet oder befand. Er zeigt auf der Vorderseite das Monogramm Jesu in strahlendem Flammenkreis, von Wolken umgeben, mit den vier Evangelistensymbolen in den Ecken, auf der Rückseite den hl. Georg als Drachentöter zu Pferde, mit Blumen und Ranken in den vier Ecken. Die äußere Bordüre ist vorn und hinten gleicherweise mit Cherubsköpfen geziert. Zwei Blätter ähnlicher Art mit je drei Holzschnitten und Streifen dazwischen, jedenfalls für einen Einband bestimmt, bewahrt die Pariser Nationalbibliothek[2]).

Man verwendete aber auch Bilddrucke zum Schmuck von Möbeln und Altären. Im Germanischen Museum befindet sich ein innen mit Holzschnitten der Dürerschule beklebtes Bettgestell[3]), und ein der Stadt

[1]) Vgl. Paul Kristeller, Woodcuts as bindings in Bibliographica I. (1895), S. 249.

[2]) E α 25d.

[3]) Gef. Mitteilung von Dr. Theodor Hampe in Nürnberg.



Abb. 6
Holzschnittleiste von der Zimmerdecke Abb. 4



Abb. 7. Kassettendecke aus dem Winkelriedhause in Stans, zweite Hälfte des XVI. Jahrhunderts
Zürich, Schweizerisches Landesmuseum

Nürnberg gehöriges großes Triptychon ist mit zahlreichen noch der ersten Hälfte des XV. Jahrhunderts angehörigen Holzschnitten beklebt, die man leider mit einer dicken Übermalung bedeckt hat.

Das Berliner Kupferstichkabinett erwarb 1906 bei Bardini eine aus der Kirche Montoliveto bei Florenz stammende Predella, die an der Vorderseite mit dreizehn altitalienischen Stichen [1]) beklebt war. Die leicht kolorierten Blätter hatten durch Scheuern und Feuchtigkeit stark gelitten, waren auch durch Wurmfraß beschädigt. Man kann aber gerade aus diesem Umstand den Schluß ziehen, daß eine Anzahl anderer Abdrücke der gleichen Stiche, die, ebenso verrieben und wurmzerfressen, als Einzelblätter in der Sammlung von Rothschild aufbewahrt werden, ursprünglich gleichfalls als billiger Ersatz für Malereien auf einem Altar klebte, und daß die Stiche demgemäß vielfach im XV. Jahrhundert zu solchen dekorativen Zwecken Verwendung fanden.

Im September 1907 sah ich beim Antiquar Bossard in Luzern den Teil eines aus Zug stammenden Holzplafonds. Das 128:107 cm große Stück enthielt vier große gotisierende Ornamentfüllungen in Kerbschnitt, zwischen die Holzschnittleisten mit Hochfüllungen im Stile Urs Grafs geklebt waren. Die alte Bemalung war größtenteils, ehe Bossard das Stück erwarb, abgelaugt worden und hatte sich nur auf den Holzschnitten ein wenig mehr erhalten. Ich gebe hier eine, soweit es der dunkle Ton der bemalten Leisten erlaubt, deutliche Abbildung des Stückes (Abb. 4), das sich jetzt ebenfalls im Berliner Kabinett befindet, und zwei der Holzschnitte (Abb. 5 u. 6). Es unterliegt keinem Zweifel, daß die Holzschnitte, von denen andere Abdrücke nicht bekannt sind, eigens für solche Zwecke des Beklebens hergestellt wurden. Schon ihre ungewöhnliche Größe spricht dafür [2]). Der Zuger Plafond bildet das älteste Beispiel der Verwendung von Holzschnitten für Decken oder Wände von Wohnräumen. Er mag nach dem Stil der Blätter um 1510—1520 entstanden sein.

Eine höchst merkwürdige Benutzung von Holzschnitten zur Dekoration einer reichen Kassettendecke zeigt der mutmaßlich um 1560 zu datierende Plafond aus dem sogenannten Winkelriedhause in Stans [3]), der sich seit 1895 im Züricher Landesmuseum befindet. Er setzt sich aus Füllungen zusammen, deren Rahmenwerk aus Nußbaum besteht, während die Felder scheinbar aus ungarischem Eschenholz gearbeitet und mit schwarzen Intarsiarosetten im Maureskenstil belebt sind. Bei näherer Untersuchung ergibt sich, daß diese kreuzförmigen, acht- und sechseckigen Füllungen innerhalb der

[1]) 1. Verkündigung B. XIII. 257. 6. P. V. 51. 1. — 2. Heimsuchung B. 7. P. 2. — 3. Geburt Christi, unbeschrieben. — 4. Darstellung im Tempel B. 9. P. 4. — 5. Christus unter den Schriftgelehrten B. 10. P. 5. — 6. Gebet am Ölberg B. 11. P. 6. — 7. Verspottung B. 12. P. 7. — 8. Geißelung B. 13. P. 8. — 9. Kreuztragung B. 14. P. 9. — 10. Christus am Kreuz B. 15. P. 10. — 11. Auferstehung B. 16. P. 11. — 12. Himmelfahrt B. 17. P. 12. — 13. Ausgießung des heiligen Geistes B. 18 P. 13.

[2]) Die Hochfüllung mit der nackten Frau (Abb. 5) mißt 395:74 mm Bl., die mit dem Ochsenschädel und Spangenhelm (Abb. 6) 387:63 mm Bl.

[3]) Wie mir Professor J. Zemp mitteilt, wird das Winkelriedhaus in Stans demnächst von Dr. R. Durrer in der Inventarpublikation »Die Bau- und Kunstdenkmäler des Kantons Unterwalden, Beilage zum Anzeiger für schweizerische Altertumskunde« eingehend veröffentlicht werden. Danach gehört die Decke der zweiten Bauperiode des Hauses (um 1560 bis 1561) an. Sie lag, in einen Fachwerkgiebel eingebaut, genau über einem Prunksaal, den der Bauherr, Ritter Melchior Lussy, im neuen Teil des Gebäudes anlegen ließ und dessen von 1561 datierter Plafond verschollen ist.

Leisten (vgl. Abb. 7) aus auf Tannenholz aufgeklebten Holzschnitten bestehen, die in ungemein täuschender Weise die hellbraune Maserung des Holzes wie die schwarzen Intarsien imitieren[1]). Die Wahrheit der oft gepredigten Legende, daß man in der Hochrenaissance für alle kunstgewerblichen Arbeiten immer und überall nur echtes Material verwendet habe, erleidet dadurch einen empfindlichen Stoß. Man bediente sich vielmehr, wie wir sehen, schon im XVI. Jahrhundert, selbst in vornehmen Häusern gelegentlich derselben Tapezierersurrogate, die wir heut in billigen Mietwohnungen als ein Zeichen der Kunstentfremdung unserer Zeit betrachten, und nur die mühevollere Herstellungsweise unterscheidet den Winkelriedzimmerplafond von den papiernen Holzdecken und Täfelungen der modernen Speisezimmer, in denen Naturabzüge von Holzmaserungen oder gepreßte, braungefärbte Tapeten das kostbarere Material ersetzen.

Der Stanser Plafond bildet nämlich keineswegs ein vereinzeltes Beispiel solcher Scheindekoration. Professor Zemp zeigte mir im Züricher Landesmuseum Reste einer aus dem Dachgeschoß der Fraumünsterabtei stammenden



Abb. 8
Tür aus dem Hause zum Salmen in Freiburg im Üchtland, 1556
Zürich, Schweizerisches Landesmuseum

[1]) Im Führer durch das Schweizerische Landesmuseum in Zürich (Zürich 1907), S. 54 erwähnt: »Raum 34. Zimmer aus dem Winkelriedhause in Stans. Gewalmte Kassettendecke mit Papiertapeten, 1600.« Lichtdruckabbildung des Raumes ebenda nach S. 48. Die Datierung ist nach neueren Untersuchungen, wie oben erwähnt, ungenau.

Bretterwand mit ähnlichen Imitationen von hellbraunem Eschenholz und schwarzen Intarsien, nur etwas gröberer und nicht so täuschender Art wie im Winkelriedzimmer. Diese zum Teil leider abgelösten Holzschnitte gehören der zweiten Hälfte des XVI. Jahrhunderts an.

Ebenfalls im Depot des Landesmuseums sah ich dann eine Tannenholztür aus dem Hause zum Salmen zu Freiburg im Üchtland [1]). Sie wurde zunächst mit denselben lichtbraun gedruckten Eschenmaserimitationen überklebt wie die Füllungen des Stanser Plafonds und dann mit schwarzen und schwarzrot gedruckten, ornamentalen Holzschnitten verziert (vgl. Abb. 8) [2]). Auf der Mittelfläche enthält sie in Rot- und Schwarzdruck eine jener beliebten Architekturperspektiven, die man sonst aus eingelegten Hölzern zusammenzustellen pflegte. Seitwärts sind ebenfalls durch aufgeklebte Holzschnitte Pilaster imitiert. Die Füllungen und Umrahmungen zeigen schwarze Intarsiaornamente auf hellem Grunde, oben links und rechts weibliche und männliche Büsten in Medaillons. Auch die Türumrahmung ist mit Holzschnitten überklebt. Am Sturz befinden sich Reste von Ornamenten mit der Jahreszahl 1556 auf einer Tafel, die eine nackte Frau hält; links davon eine ebenfalls nur fragmentarisch erhaltene französische Inschrift. Die ganze Dekoration der Tür setzt sich aus Holzschnitten zusammen, die nach Zemp offenbar erst später bei einer Renovierung des betreffenden Zimmers auf die mit ihren spätgotischen Beschlägen aus der Zeit um 1518—1520 stammende Tür geklebt wurden. Sie kamen erst 1907 bei der Entfernung eines dicken grauen Ölfarbenanstrichs wieder zum Vorschein.

Es unterliegt wohl keinem Zweifel, daß sich ähnliche Beispiele solcher Holz- und Intarsiaimitationen noch in zahlreichen anderen Museen finden, und daß man ihnen bisher nur keine Beachtung geschenkt hat. Professor Zemp schrieb mir noch kurz vor der Drucklegung dieser Abhandlung, daß man neuerdings in der sogenannten »Rosenburg« zu Stans einen ebenfalls mit gedruckten Papiertapeten überklebten Plafond entdeckt habe, genau von der nämlichen Art wie die Decke aus dem Winkelriedhause und wahrscheinlich ein Werk des nämlichen Schreiners, da die gleichen Holzschnitte zum Bekleben verwendet seien. Die Rosenburg wurde wie das Winkelriedhaus kurz nach 1560 umgebaut [3]). Die beiden Stanser Plafonds scheinen also gleich der Tür aus dem »Salmen« in Freiburg dem sechsten Dezennium des XVI. Jahrhunderts anzugehören.

In Norddeutschland ist bisher nur ein Fall von ähnlicher Verwendung bedruckter Papiertapeten zu meiner Kenntnis gelangt, nämlich ein Plafond im Kloster Wienhausen bei Celle. Auch *er* stammt aus der zweiten Hälfte des XVI. Jahrhunderts [4]).

---

[1]) Vgl. über dies Haus und seine Baugeschichte den Aufsatz von J. Zemp im Anzeiger für Schweizerische Altertumskunde 1904—1905, S. 3 u. ff.

[2]) Infolge der schlechten Erhaltung der Tür ließ sich leider keine befriedigendere Abbildung herstellen. Immerhin wird man bei genauerer Betrachtung noch die aufgeklebten Holzschnitte erkennen.

[3]) Ein Ofen aus der Rosenburg im Schweizerischen Landesmuseum trägt das Datum 1566.

[4]) Gefällige Mitteilung des Herrn Professor von Loga.

EINE HOLZSCHNITTFOLGE MATTHIAS GERUNGS

VON CAMPBELL DODGSON

Die apokalyptischen und satirischen Darstellungen Matthias Gerungs von Lauingen gehören zu den seltensten Erzeugnissen des deutschen Holzschnittes um die Mitte des XVI. Jahrhunderts. Da die Folge nirgends komplett vorliegt und mit Ausnahme des Berliner Kupferstichkabinetts nur in entlegenen Sammlungen gut vertreten ist, mag dieser erste Versuch, ihren Inhalt vollständig zu beschreiben und damit einen empfindlichen Mangel der gewöhnlichen Handbücher zu ersetzen, den Forschern auf diesem Gebiet einen wahren, wenn auch kleinen Dienst leisten. In den wenigen Fällen, in denen die Beschreibung nicht auf Augenschein beruht, geht sie auf ausführliche briefliche Mitteilungen guter Gewährsmänner, gelegentlich von einer Pause oder Photographie begleitet, zurück. Eine Ausnahme macht die nur von Nagler beschriebene, jetzt, wie es scheint, verschollene Darstellung, Nr. 27 meines Verzeichnisses.

Wie die Werke des Meisters selbst, so liegt die ihn behandelnde Literatur nicht jedem Forscher leicht zur Hand. Am ausführlichsten hat über Gerung Alois Wagner im Jahrbuch des Historischen Vereins zu Dillingen 1896 geschrieben[1]). Zur Ergänzung der in Handbüchern und Künstlerlexiken geläufigen Biographien gebe ich hier einige Exzerpte aus dieser Arbeit, welche über Gerungs Leben und Hauptwerke orientieren werden, bevor ich zur Betrachtung des eigentlichen Themas dieses Aufsatzes übergehe.

Auf einem verschollenen Werke, einer Tapete aus dem Jahre 1543 mit Darstellung der Belagerung Wiens von den Türken 1529, nennt sich der Künstler Matthias Gerung von Nördlingen, Maler zu Lauging. Er war also vermutlich um 1500 in Nördlingen geboren, wo der Name Gerung in Urkunden aus dem Ende des XV. Jahrhunderts häufig vorkommen soll, wie übrigens auch in Lauingen, welches damals zum Herzogtum Neuburg gehörte. Es liegt nahe, zu vermuten, daß er ein Schüler Schäufeleins war; der Einfluß Burgkmairs läßt sich auch verspüren, und steht Gerung überhaupt der schwäbischen, spezifisch augsburgischen Richtung entschieden näher als der Kunst der Donaugegend. Ich füge bei, daß man eine Bekanntschaft mit dem Holzschnittstil Hans Holbeins annehmen muß, ohne daß man den persönlichen Einfluß des Baseler Meisters für wahrscheinlich halten kann. »Leider können diese Vermutungen nicht durch archivalische Urkunden zur Gewißheit erhoben werden. Diese begegnen uns erst dann wieder, nachdem

[1]) IX. Jahrgang, S. 69—106 (Dillingen a. D. 1897. Buchdruckerei von J. Keller). Dort sind folgende, mir teilweise nicht zugängliche Quellen zitiert. W. Lübke, Kunstwerke und Künstler, 3. Sammlung (Breslau 1886), S. 320. Zu den biblischen Miniaturen: Fr. Jacobs und F. A. Ukert, Beiträge zur älteren Literatur, Leipzig 1836, III. Heft, S. 41. W. Lübke, M. Gerungs [gemalte] Apokalypse, Beilage zur Allg. Ztg., 1886, Nr. 124/125, W. Walther, Die deutsche Bibelübersetzung des Mittelalters, Braunschweig 1889, Sp. 378/379, mit zwei Lichtdrucktafeln.



Abb. 1
Ein Prophet, Herrscher und Kinder. Nr. 35

Gerung seine Lehr- und Gesellenzeit zurückgelegt und die übliche Wanderschaft beendigt hatte. — 1525 finden wir einen Matheus Gerung in der Käsingersgaß zu Lauingen besteuert. Das nächste Steuerregister 1530 führt ihn in der Pronnengaß auf; hier betrieb er seine Kunst bis zu seinem Lebensende.« Er bekleidete 1531—1567 das Amt des städtischen Wagmeisters und starb vermutlich 1569; 1568 erscheint er noch in den Steuerregistern, 1570 aber nicht mehr.

Als Gerungs frühestes und zugleich bestes Werk wird von Wagner (S. 73—80) ein großer Bibelkodex in der Bibliothek zu Gotha gerühmt. Der Pfalzgraf Otto



Abb. 2
Drei Arten von Götzendienern. Nr. 34

Heinrich erwarb 1530 die unfertige Handschrift und beschloß, die noch fehlenden Illustrationen durch eine tüchtige Künstlerhand vollenden zu lassen. Er nahm Gerung zu diesem Zwecke in Verding. Wir sind in der günstigen Lage, über die zwischen dem Fürsten und dem Maler getroffenen Vereinbarungen in zwei Urkunden sichere Nachrichten zu haben[1]). Der erste Vertrag ist am 23. Dezember 1530 datiert. Die

[1]) Vgl. R. Salzer, Beiträge zu einer Biographie Ottheinrichs, Heidelberg 1886 (Beilage zum Jahresbericht der Realschule, Jahrg. 1885/86, S. 87 f.).

dort vorgesehenen Illustrationen begriffen die Apokalypse nicht mit ein. Der Fürst betraute Gerung in einem Vertrage vom 24. September 1531 [1]) auch mit der Ausmalung der Apokalypse. Das ganze Werk fand seinen Abschluß schon im folgenden



Abb. 3
Die Tafelrunde des Lasters. Nr. 38

Jahre, wie eine Inschrift am Ende desselben bezeugt. Der Kodex enthält 116 große und kleine Miniaturen von Gerung; zwei davon sind signiert, O. W. 1. 5. 3. 0. O. N. und M. O. W. 1. 5. 3. 0. O. N. G. Die Buchstaben O. W. O. N., welche auch auf

[1]) Den Wortlaut gibt Wagner, S. 105.

Tapeten und Gemälden von Gerung vorkommen, werden als »O Welt, O Not« gedeutet, diese Vermutung entbehrt aber jeder Bestätigung; die Interpunktion der Ziffern in der Jahreszahl ist eine Eigentümlichkeit, die auch bei den Holzschnitten öfters begegnet.

Die siebzehn Miniaturen zur Apokalypse sind von Lübke in der Allgemeinen Zeitung ausführlich beschrieben. Dieser vergleicht sie mit dem Meisterwerke Dürers, nicht aber mit der Holzschnittfolge Gerungs, die ihm ganz unbekannt war. Da ich meinerseits die Miniaturen nicht kenne, verzichte ich auf den Versuch, die künstlerische Entwicklung Gerungs mit ihrer Hilfe darzulegen. Es seien hier nur in aller Kürze die anderen Werke des Malers erwähnt.

Die einst im Schloß Neuburg befindlichen, jetzt zerstreuten und zeitweise verschollenen Tapeten nach Entwürfen von Gerung sind von Aretin[1]) und Wagner[2]) beschrieben; eine davon, mit Szenen aus der Pilgerfahrt Ottheinrichs nach Jerusalem, Eigentum des Historischen Vereins zu Neuburg a. d. Donau, befand sich 1886 auf der Schwäbischen Kreisausstellung zu Augsburg[3]). Dort wurde auch das Hauptwerk des Künstlers in der Malerei ausgestellt, das ofterwähnte Gemälde im Rathaus zu Lauingen, 1551 datiert, welches den Rat darstellt, wie er Karl V. in seinem Lager zu Weihgay an der Donau zwischen Lauingen und Dillingen im Oktober 1546 huldigt. Für dieses Werk erhielt der Künstler 100 Gulden. Nagler[4]) beschreibt nach Passavant ein im Besitz des Duca Litta Visconti Aresi in Mailand befindliches signiertes Bild mit der Geschichte des Paris und der Zerstörung Trojas, vom Jahre 1540. Ein Bild von 1543, die schlafende Gerechtigkeit, besitzt die Karlsruher Galerie (Nr. 105). Eine Almosenspende von 1553 hängt in der Pfarrkirche zu Höchstädt, ein zweites Bild vom nämlichen Gegenstande, aus dem Jahre 1557, im Rathaus zu Lauingen. In Urkunden werden unbedeutende Gemälde aus den Jahren 1553 (eine Fahne), 1557 und 1565 erwähnt.

Den schon beschriebenen Holzschnitten Gerungs, von denen einer (Passavant III, 308, 9, Nagler, Mon. IV, 572, 16) auszustreichen, ein anderer (Nagler 8) mir unbekannt geblieben ist, möchte ich vier Hauptblätter hinzusetzen, die sich sämtlich in Berlin, zwei darunter nur fragmentarisch auch in London befinden.

1. Geburt Christi. 986 : 664. Berlin.
2. Anbetung der Könige. 680 : 1015. Berlin.
3. Das letzte Abendmahl; rechts, durch einen Pilaster von der Hauptdarstellung getrennt, die Fußwaschung, im Hintergrund Christus am Ölberg. 700 : 990. Berlin (2 Ex.), London (nur die rechte Hälfte).

Diese drei Blätter, sämtlich unbezeichnet, bilden eine untereinander eng verbundene Gruppe, die ich auf Grund stilistischer Übereinstimmungen Gerung zuschreibe. Auf Nr. 3, die in London früher Schäufelein zugeschrieben war, begegnen Nimben, Gesichtstypen, eine besondere Art, Haar und Bart zu zeichnen, die sich genau so auf der großen signierten Kreuzabnahme, Nagler, Mon. IV. 571. 14, wiederfinden. Johannes in der Fußwaschung ist mit dem Engel rechts (mit Schwert) auf meiner Nr. 13 unten zu vergleichen, Jakobus und Johannes in der Ölbergszene ebenso mit verschiedenen Typen

[1]) Altertümer und Kunstdenkmale des bayerischen Herrscherhauses, IV. Lief., 1862, mit Abbildungen.

[2]) A. a. O., S. 83 bis 91.

[3]) Zeitschr. f. bild. Kunst XXII, S. 361.

[4]) Monogrammisten IV, S. 570.

auf Nr. 48 und dem Johannes auf Nr. 15. Der geaderte Marmor am Pilaster kommt auch auf dem Kalvarienberge von 1542 (Pass. 10, Nagl. 15 und 17) sowie auf Nr. 35 und 38 wieder.



Abb. 4
Satirische Darstellung. Nr. 42

4. Großes Blatt (990 : 691) mit reformatorischer Tendenz. Es stellt den Heiland mit der Fahne über einer Treppe stehend dar, zwischen Gott-Vater (links) und dem Lamm auf einem Berge von Engeln umgeben (rechts). Am Fuß der Treppe steht in der Mitte Petrus mit einem Schlüssel in jeder Hand zwischen Paulus (links) und

Johannes dem Täufer (rechts). Darunter links die Taufe, rechts die Kommunion. Rechts stehen Moses und Karl V. vor einer Menge Katholiken mit verbundenen Augen, von denen einige streben, die von Felsblöcken eingefaßte Treppe zu erklimmen, worin sie

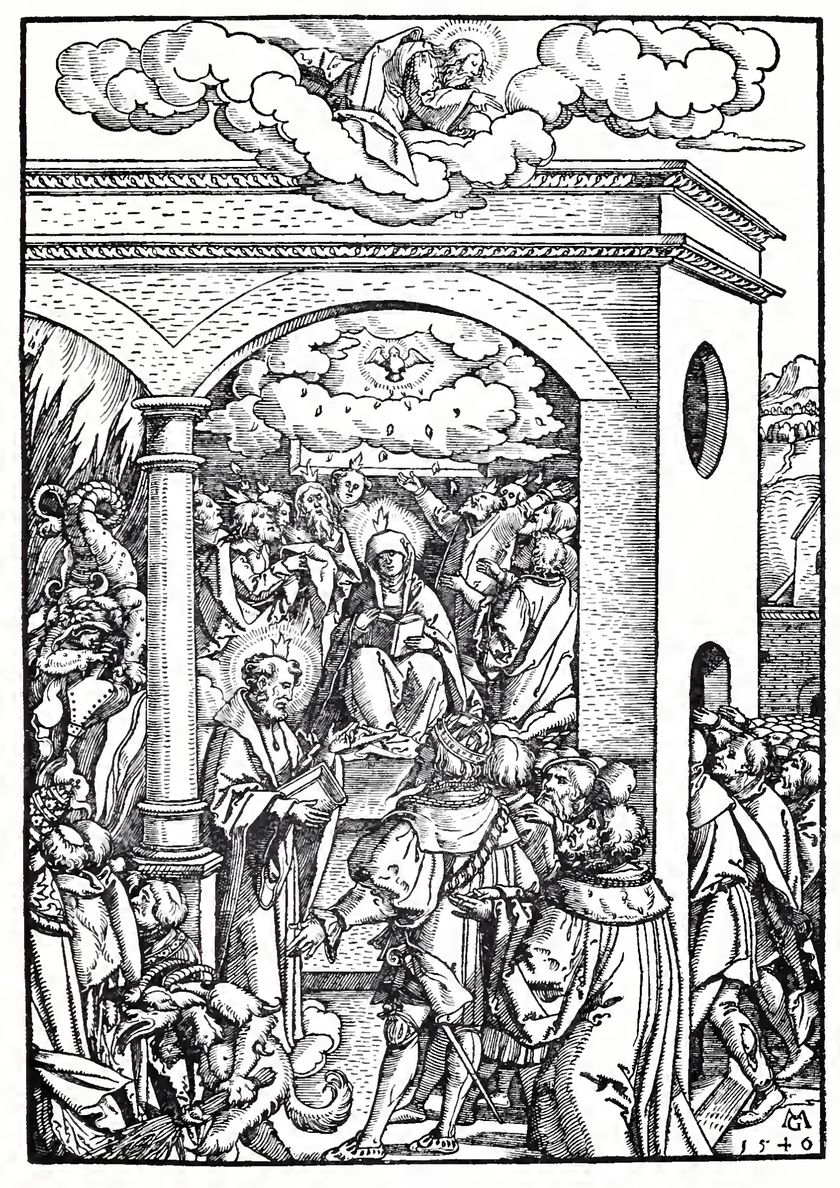


Abb. 5
Das Pfingstfest. Nr. 47

von den oben erscheinenden Engeln gehindert werden. Links in halber Höhe eine ähnliche Gruppe. Ganz unten rechts ein Schweinskopf mit päpstlicher Tiara und Narrenkappe. Unten in der Mitte das Monogramm ohne Jahreszahl. Berlin. In London ist nur der untere Teil rechts vorhanden (481 × 352).

Dieser Holzschnitt leitet zu dem großen Kreis ähnlicher Darstellungen in kleinerem Format über, dem diese Untersuchung eigentlich gewidmet ist. Der Grund dafür, daß diese Blätter so wenig bekannt und so unvollständig beschrieben sind, ist vor allem ihre Seltenheit. Bartsch (IX, 158) beschreibt nur sieben Blatt, wozu Passavant (III, 307) ein achtes, Nr. 15 seines Katalogs der Gerungschen Holzschnitte beifügt. Nagler (Mon. IV, S. 569, Nr. 1824) erhebt die Zahl auf elf, indem er die Nrn. 6, 7 und 20 seines Verzeichnisses zum erstenmal beschreibt[1]). Passavant erwähnt (S. 307) vierundfünfzig Blatt aus dieser Folge in der Herzoglichen Bibliothek zu Wolfenbüttel und weist in einer Anmerkung auf dreizehn Blatt, die in Weigels Kunstkatalog, Nr. 16754, angeführt waren; von diesen ist aber nur eine Darstellung ausdrücklich genannt. Er erwähnt ferner (S. 309) zehn satirische Darstellungen in Maihingen, wieder ohne die Gegenstände zu beschreiben; Nagler (S. 572) führt die Zahl der Maihinger Blätter richtiger als dreizehn an. Da hört die ältere Literatur auf; es sind bisher vierundfünfzig Blätter erwähnt, aber nur zwölf beschrieben worden. Alois Wagner beschreibt schließlich im Detail die dreizehn Blätter in Maihingen, während er die Wolfenbütteler Blätter auf Autorität des damaligen Bibliothekars Heinemann in zwei Gruppen teilt, wovon 26 der Apokalypse angehören, 28 andere Themen behandeln sollen.

Mit Hilfe des Herrn Prof. Dr. Milchsack, Oberbibliothekar in Wolfenbüttel[2]) und Seiner Hochwürden Dr. Grupp, Bibliothekar der Öttingen-Wallersteinschen Bibliothek in Maihingen konnte ich das Verzeichnis vervollständigen. Nähere Mitteilungen über die gute Sammlung Gerungscher Holzschnitte in Berlin verdanke ich Herrn Dr. Elfried Bock, während Dr. Max Geisberg den gleichen Dienst in Dresden geleistet hat, wo die Sammlung weiland S. M. König Friedrich August II. sowohl die in Weigels Kunstkatalog erwähnten dreizehn Blatt wie *ein* anderes Blatt für sich unter Nr. 85449 besitzt. Einige andere deutsche Sammlungen besitzen nur ein paar Blätter aus der Folge.

Für weitere Forschungen leisten englische Sammlungen willkommene Hilfe. Die schönste und reichste von diesen, eine Serie von 48 Blatt in der Huth-Bibliothek (gesammelt von dem verstorbenen Henry Huth, jetzt Eigentum des Herrn Alfred Huth in Fosbury Manor bei Hungerford), ist im Katalog dieser Sammlung, London 1880, S. 1734, Nr. 1—48, beschrieben. Die Serie ist in einem der bekannten holländischen Schwarz-

---

[1]) Nagler 19 = B. 6, 21 = B. 7, 22 = P. 15.

[2]) Prof. Milchsack schreibt: »Die Wolfenbüttler Blätter sind gegenwärtig lose, jedes auf einen weißen Karton gelegt. Es ist daher auch nicht zu sagen, ob die jetzige Ordnung der Blätter die ursprüngliche war. Passavant schreibt, daß er die Holzschnitte hier noch in einem Heft (cahier) vereinigt gesehen habe; vermutlich ist dieses Heft von dem früheren Wolfenbüttler Bibliothekar Bethmann zerschnitten worden.« Die jetzige Ordnung scheint in der Tat eine zufällige zu sein; es gehen bloß die apokalyptischen Blätter, 26 an der Zahl, den anderen voran. Die Nummern der jetzigen Reihenfolge werden im untenstehenden Verzeichnis gegeben. Vor den Gerungschen Blättern steht ein recht schöner, von Passavant und Nagler beschriebener Holzschnitt, der kreuztragende Christus in Halbfigur mit Rute und Geißel (196:148), mit Versen von Henricus Mollerus Hessus. Das Blatt kommt in Wolfenbüttel in zwei verschiedenen Ausgaben vor — in der früheren beginnen die Verse mit HAEC, in der späteren und weit geringeren Ausgabe mit HAec — und ist auch in Berlin vorhanden. Sein Zusammenhang mit Gerung ist ein rein äußerlicher und zufälliger, denn der Balken des Kreuzes trägt rechts neben dem Nagel ein Kleeblatt mit Stiel, das Zeichen des sächsischen Formschneiders Jacobus Lucius aus Cronstadt in Siebenbürgen, welches von Passavant fälschlich als ein Monogramm »d b« gedeutet wurde (vgl. Nagler, Mon. III, Nr. 2747 und Burlington Magazine, XII, 40).



Abb. 6
Christus vertreibt die Händler. Nr. 32

lederbände vom Jahre 1637 enthalten, von denen Sidney Colvin mehrere in diesem Jahrbuch beschrieben hat[1]), während andere erst kürzlich aufgetaucht sind. Der 305:205 mm messende Band trägt an der Seite in goldenen Buchstaben

APOCAL ⁑ GRVNE
WALT
1637

[1]) XIV, 171 ff., 231.

Er enthält 15 leere Blätter, wovon Stiche oder Holzschnitte, meistens von kleinem Format, abgelöst worden sind, dann die 48 Holzschnitte, dann wieder 38 leere Blätter. Vierzig von den Holzschnitten sind auf Blättern gleicher Größe mit breitem Rand gedruckt und wurden 1637 als ein integrierender Teil des Bandes gebunden. Zwanzig von diesen Blättern haben als Wasserzeichen ein Burgtor, welches ebenfalls auf 26 Blättern in Wolfenbüttel und einem Blatt in London vorkommt; die anderen sind, hier wie in Wolfenbüttel, ohne Wasserzeichen. Alle vierzig sind vorzügliche frühe Drucke, obwohl man in einigen Fällen schon Plattensprünge bemerkt. Die acht übrigen Holzschnitte, sämtlich zur Apokalypse gehörend, auf vergilbtem, bis zum Rand beschnittenem Papier, sind mittels kleiner Papierstreifen auf leere Blätter aufgezogen, die 1637, als die Serie gebunden wurde, zu diesem Zweck in die Reihenfolge der Gegenstände an den entsprechenden Stellen eingeschaltet wurden. Die eingeschalteten Blätter sind von gleichem Papier wie die leeren Blätter am Anfang und Schluß des Bandes, das als Wasserzeichen ein Wappen hat: hochgeteilt, Kreuz, halber Adler. Zwei von den acht Holzschnitten haben als Wasserzeichen die kleine hohe Krone, welche auch auf einem Holzschnitt (Nr. 60) im Britischen Museum vorkommt. Die beschnittenen Abdrücke auf vergilbtem Papier sind offenbar älter als die besser erhaltenen auf weißem Papier mit Burgtorwasserzeichen und Rand; es ist zu bemerken, daß die beiden Abdrücke (Nr. 3 und 60) mit alten handschriftlichen Notizen aus der Zeit, vielleicht sogar von der Hand des Künstlers selbst, auf Papier mit der hohen Krone gedruckt sind. In diesem Band der Huth-Bibliothek, den der Besitzer mir in liebenswürdigster Weise auf mehrere Wochen anvertraute, gehen 22 biblische, allegorische und satirische Darstellungen den 26 apokalyptischen Holzschnitten, deren Ordnung nur zum Teil dem Texte der heiligen Schrift entspricht, voran.

Dann enthält die F. Doucesche Holzschnittsammlung in der Bodleian Library zu Oxford (Douce Prints, c. 19, vol. 3, Nr. 473—478) sechs satirische Darstellungen, welche in London und im Huth-Band fehlen, alle aber in kontinentalen Sammlungen vertreten sind. Photographien von diesen Blättern verdanke ich der Freundlichkeit des Herrn Strickland Gibson. Das Britische Museum besitzt schließlich drei apokalyptische und vier andere Holzschnitte von dieser Folge, wovon einer vorläufig als Unikum gelten muß.

Der Vergleich der Bestände aller obengenannten Sammlungen ergab sechzig als die wahrscheinlich endgültige Gesamtzahl der Folge. Wie es scheint, ist eine, jetzt verschollene, vollständige Serie in der ersten Hälfte des XIX. Jahrhunderts in einer englischen Sammlung gewesen. Die obenerwähnten sechs Holzschnitte in Oxford sind von zwei Notizen in der Handschrift ihres ehemaligen Besitzers Francis Douce (1757 bis 1834) begleitet, die es verdienen, Wort für Wort zitiert zu werden. Zu Nr. 473 schrieb er: ‚Perhaps by Matthew Grunwald. These and the following prints by the same master are extremely rare. I have seen upwards of 50 of them which appeared to have been taken out of a book, part of the title to which is Biblish historien figurlich furgebildet und kunstlich von newen im druck hausz gangen [1]). Mr. Kerrich has 59 of these prints, 26 or 28 he thinks belong to the Revelations: the rest allegorical or enigmatical.‘ Später schrieb er noch, wie folgt: ‚The volume of Grunewald's prints mentioned on the other side and that have the fragment of the title contains 60 cuts,

[1]) Es scheint hier eine Verwechselung mit den von Egenolff in Frankfurt a. M. gedruckten Ausgaben der biblischen Holzschnitte Behams vorzuliegen. Ich habe vergeblich nach einem Werk ähnlichen Titels in Folioformat gesucht, welches Holzschnitte von Gerung enthalten dürfte. Ich lege also kein Gewicht auf diesen Teil der Notiz.



Abb. 7
Illustration zur Apokalypse. Nr. 9

including all that are here. Of bible cuts there are only 5 [1]): of those relating to the Apocalypse 19; of such as seem to be satirical against the Pope as Antichrist, and against Mahomet, there are 24, and the rest are miscellaneous allegories difficult of construction.‘ Der von Douce erwähnte Sammler war Thomas Kerrich (1748—1828),

[1]) Wahrscheinlich Nrn. 29 bis 32 und 47. Das Schwanken in bezug auf die Zahl der apokalyptischen Darstellungen ist begreiflich; wenn Kerrich diese auf »26 or 28« berechnet, so teilt er meine Ansichten und kommt der Wahrheit zweifellos näher als Douce mit 19.

Universitätsbibliothekar in Cambridge; sein Sohn und Erbe Richard Edward Kerrich (gest. 1872) hat dem Fitzwilliam-Museum dort zweihundert Bücher und viele Mappen alter Kupferstiche vermacht. Man sollte erwarten, diese Serie Gerungscher Holzschnitte darunter zu finden; dem ist aber leider nicht so. Ein Teil des Vermächtnisses wurde von der damaligen Kommission des Museums abgelehnt und infolgedessen 1873 von den Vertretern der Familie Kerrich verkauft; im Fitzwilliam-Museum ist zwar ein Verzeichnis der angenommenen Bücher und Einzelblätter erhalten, nicht aber von den zurückgegebenen.

Das Ergebnis meiner Forschungen, was die Reichhaltigkeit verschiedener Sammlungen betrifft, läßt sich so zusammenfassen: ehemalige Kerrichsammlung 60 Blatt, Wolfenbüttel 54, Huth 48, Berlin 37, Dresden (K. Fr. Aug. II) 14, Maihingen 13, Wien (Albertina) 7, London 7, Oxford 6, Dresden (K. Kupf.-Kab.) 5, Wien (Hofb.) 2.

Die Ausführung dieser Serie hat Gerung während dreiundzwanzig Jahre, von 1536 bis 1558, mit häufigen Unterbrechungen beschäftigt; die Arbeit wurde 1546 bis 1548 mit ungewöhnlicher Intensität fortgesetzt, was sowohl für die apokalyptischen sowie für die satirischen Gegenstände gilt. Von den 29 datierten Holzschnitten gehört einer dem Jahr 1536, zwei sind 1544, einer 1545, zwölf 1546, fünf 1547, vier 1548, zwei 1553, einer 1554 und einer 1558 datiert. Dreizehn Holzschnitte sind bezeichnet, aber nicht datiert; mehrere davon sind wahrscheinlich in die Zeit um 1546 zu setzen. Achtzehn Blätter sind weder signiert noch datiert, doch steht die Autorschaft Gerungs in Anbetracht der gemeinsamen Provenienz und der Ähnlichkeit des Stils und Inhalts auch hier nicht in Frage. Einige von diesen, Nr. 7, 9, 18, 43, 51, weichen aber von den übrigen in den Maßen auffallend ab. Die Durchschnittsmaße der Mehrzahl sind 234 : 162 1/2 mm, die Minderzahl mißt dagegen im Durchschnitt 223 : 144 mm. Diese kleineren Blätter sind nicht datiert, bis auf Nr. 9 (Abb. 7), welches das Monogramm mit Jahreszahl 1558 trägt. Die vier anderen stimmen im Schnitt nicht nur miteinander, sondern auch mit einigen von den größeren Blättern, z. B. Nr. 8, 48 und dem 1553 datierten Blatt Nr. 13 überein. Eine Ausnahme macht Nr. 23, welche 230 : 158 mm mißt; dies Blatt scheint nach seiner Ähnlichkeit mit Nr. 9 ganz spät entstanden zu sein. Die Nrn. 15 und 26 scheinen auch, nach der Art der Bäume zu schließen, der Spätzeit nach 1550 anzugehören.

Gerung setzte also noch 1558 seine apokalyptische Folge fort, wovon der größte Teil schon vor 1550 fertig war. Die Jahreszahlen 1553 und 1554 erscheinen auf den Nrn. 30 und 32, welche trotz des biblischen Gegenstandes die nämliche protestantische Tendenz verraten wie die Mehrzahl der Folge. Doch war Gerung kurz danach beauftragt, die Illustrationen und den ganzen Bildschmuck des prächtigen, im Juli 1555 von Sebald Meyer in Dillingen auf Befehl Kardinals Otto von Truchseß gedruckten Augsburger Missale zu entwerfen [1]). Es mag überraschend erscheinen, daß ein Künstler, der 1542 eine evangelische Kirchenordnung für den Pfalzgrafen Otto Heinrich illustriert und in der Zwischenzeit Dutzende von antipäpstlichen Spottbildern gezeichnet hatte, 1555 berufen werden sollte, diesen ehrenvollen Auftrag eines katholischen Fürsten aus-

[1]) Das Werk kostete gebunden 4 Taler, ungebunden 4 Gulden. Wagner erwähnt ein illuminiertes Prachtexemplar in der Münchener Staatsbibliothek (2°. L. impr. membr. 31), welches von Marquard von Berg, Bischof von Augsburg, dem Propste Wolfgang Rem von Koetz geschenkt wurde. Ein ähnliches Exemplar, aus Besitz des Bestellers, Kardinal Otto von Truchseß, befindet sich in der Bibliothek auf Schloß Wolfegg. Nagler beschreibt die Holzschnitte unter den Nrn. 10—13 und 23.

zuführen. »Der Zeichner kann nicht katholischer sein, als er sich zeigt«, sagt Nagler; »entweder wußte der Bischof von den früheren Spottbildern nichts oder der Verfertiger derselben ist ein anderer Monogrammist, was man nicht wohl annehmen kann. Manchmal könnte man freilich meinen, der Zeichner habe keine Satire auf das Papsttum beabsichtigt, sondern eine solche auf dessen Gegner. Wenn in Nr. 22 [45] der Teufel und der lutherische Pastor den Kessel heizten, ist es für letzteren gerade keine angenehme Gesellschaft«. Letztere Bemerkung beruht einfach auf einer Flüchtigkeit Passavants, der von einem »ministre protestant« redet, ohne zu bemerken, daß dieser die päpstliche Tiara um den Hals geschlungen trägt. Niemand, dem das ganze Material besser bekannt ist, als es Passavant und Nagler war, kann einen Augenblick daran zweifeln, daß Gerung auf der protestantischen Seite stand. Der Verfasser des Huth-Katalogs nimmt als Ausweg eine späte Bekehrung zum Katholizismus an, weshalb Gerung seine heute so seltenen Spottbilder soweit wie möglich unterdrückt und zerstört haben soll. Diese Annahme ist aber kaum nötig. Wie die schweizerischen Künstler, die in der zweiten Hälfte des XVI. Jahrhunderts unparteiisch im Auftrage katholischer und protestantischer Gönner ihre Glasscheiben entwarfen, mag der in Lauingen wohnhafte Gerung, an den es als Illustrator eines in Dillingen zu druckenden Prachtwerks zu denken nahelag, trotz seiner persönlichen Überzeugungen es nicht verschmäht haben, einen so schmeichelhaften Auftrag auszuführen. Daß die Spottbilder dem Bischof unbekannt waren, ist freilich an und für sich wahrscheinlich.

Alois Wagner schreibt von den Holzschnitten in Maihingen, daß sie »in künstlerischer Beziehung eine untergeordnete Stellung« einnehmen, und dies um so mehr, »weil sie zeichnerisch unwirksame Stoffe symbolischer und allegorischer Art darstellen«. Mit diesen Worten ist die Kunst Gerungs doch etwas zu niedrig geschätzt. Besonders wenn man die apokalyptischen Blätter mit den sehr zahlreichen Folgen ähnlichen Inhalts vergleicht, die im zweiten Viertel des XVI. Jahrhunderts erschienen und meist sklavisch den in den Wittenberger Originalausgaben des Lutherischen Neuen Testaments festgesetzten Zyklus wiederholten, muß man staunen über die Unabhängigkeit Gerungs, der, selbst von Dürer wenig beeinflußt, neues Material für seine Illustrationen mit unermüdeter Erfindungskraft aus der Heiligen Schrift zu schöpfen weiß. Die technische Qualität der Holzschnitte ist sehr verschieden. Offenbar waren im Laufe der langen Jahre, die zur Lösung der Aufgabe verwendet wurden, mehrere Formschneider herangezogen; der Zeichner selbst steht ebenfalls nicht immer auf der gleichen Höhe.

VERZEICHNIS DER HOLZSCHNITTE

Abkürzungen: B. = Berlin; D. = Dresden (die Sammlung K. Friedrich August II ist jedesmal vom Kgl. Kupferstichkabinett unterschieden); H. = Huth Library; L. = London; M. = Maihingen; O. = Oxford; Wolf. = Wolfenbüttel.

I. Illustrationen zur Apokalypse.

1. Kap. I. 12—17. Johannes sieht die sieben goldenen Leuchter. Unten rechts das Monogramm und 1544. 234:162.

Bartsch IX. 158. 1; Nagler, Mon. IV. 570. 1; Huth-Kat. 23. B. D. (K. F. A. II.). H. L. Wien (Alb.). Wolf. 2.

2. Kap. IV. 2 — V. 14. Johannes sieht den Thron Gottes, die sieben brennenden Fackeln, die vier geflügelten Tiere und vierundzwanzig Alten. Unten rechts das Monogramm, in der Mitte 1546. 233:163.
Bartsch 2; Nagler 2; Huth-Kat. 25. B. H. L. Wien (Alb.). Wolf. 3.

3. Kap. VI. 1—8. Johannes sieht die vier Reiter; auf den vierten, den Tod, folgt der Höllenrachen. Unten rechts das Monogramm, links .1.5.4.6. 233:162.
Bartsch 3; Nagler 3; Huth-Kat. 26. B. D. (K. F. A. II). H. Wolf. 5.

Auf dem Abdruck bei Huth steht auf den Wolken um Johannes von einer alten Hand mit Tinte geschrieben: 1. thier, 2. thier, 3. thier, 4. thier. Vgl. unten, zu Nr. 60.

4. Kap. VI. 9—11. Johannes, unten rechts kniend, die Arme ausgebreitet, sieht, wie die Engel die Seelen der Märtyrer mit weißen Kleidern decken. Unten in der Mitte das Monogramm, rechts 1546. 232:161.
Bartsch 7; Nagler 21; Huth-Kat. 27. H. Wien (Hofbibl.). Wolf. 6.

5. Kap. VI. 12—17. Eröffnung des sechsten Siegels. Erdbeben; Sonne und Mond sind verfinstert; die Sterne fallen; die Mächtigen der Welt verbergen sich in Höhlen unter den Steinen; links reißt einer den Ast eines Baumes herunter. Ohne Zeichen. 234:162. (Tafel) Huth-Kat. 28. B. H. Wolf. 9.

6. Kap. VII. 1—3. Die vier Engel halten die Winde zurück, ein anderer bezeichnet die Stirne der Auserwählten. Unten in der Mitte das Monogramm, links .1.5.46. 234:162.
Bartsch 4; Nagler 4; Huth-Kat. 29. B. D. (K. F. A. II.). H. L. Wolf. 10.

7. Kap. VIII. 2—5. Johannes sieht den Allmächtigen auf dem Throne, von sechs Trompeten haltenden Engeln begleitet; der siebente steht vorn auf Wolken; vor dem Throne gießt ein Engel Feuer aus einem Rauchfaß. Ohne Zeichen. 223:144.
Huth-Kat. 24. B. H. Wolf. 4.

8. Kap. VIII. 6, 7. Der erste Engel bläst; hinter ihm in den Wolken warten die sechs anderen. Feuer und Hagel fallen auf die Erde. Ohne Zeichen. 234:161.
Huth-Kat. 31. B. H. Wolf. 7.

9. Kap. VIII. 8, 9. Der zweite Engel bläst. Ein feuriger Berg fällt ins Meer und zerstört ein Schiff. Unten rechts das Monogramm und 1558. 223:144 (Abb. 7).
Unbeschrieben. B. Wolf. 12.

10. Kap. VIII. 10, 11. Der dritte Engel bläst. Ein Stern fällt vom Himmel und vergiftet den dritten Teil der Wasserströme und Brunnen. Oben links das Monogramm und 1547. 233:162. Huth-Kat. 32. B. H. Wolf. 8.

11. Kap. VIII. 13. Ein Engel fliegt durch den Himmel und schreit WEH WEH WEH. Unten links an dem steinernen Rande eines Brunnens das Monogramm. 233:162. Bartsch 5; Nagler 5; Huth-Kat. 30. B. H. Wolf. 11.

Der obere Teil dieses Holzschnittes wiederholt teilweise den Inhalt der oben Nr. 7 bis 10 beschriebenen Darstellungen. Hier halten vier von den sieben Engeln — eben die vier, welche im VIII. Kapitel blasen — schon ihre Trompeten, zweien werden diese erst aus den Händen Gottes gegeben, der siebente wartet oben links; ein anderer Engel hält vor dem Altar das mit dem Gebete der Heiligen gefüllte Rauchfaß (Vers 3, 4). Obwohl Feuer hier nicht, wie auf Nr. 7, aus dem Rauchfaß gegossen wird, fallen Flammen schon auf Erde, Steine und Bäume, und werden Schiffe zerstört (Vers 7—9). Unten links sieht man den brennenden Stern im Begriff, in einen Brunnen zu fallen, neben dem eine Wasserquelle fließt (Vers 10). Der ausrufende Engel gehört aber nur



MATTHIAS GERUNG

ILLUSTRATION ZUR APOKALYPSE, KAP. VI. 12—17

HOLZSCHNITT IM KUPFERSTICHKABINETT DER K. MUSEEN ZU BERLIN



zum 13. Vers, daher wird dieser Holzschnitt hier eingereiht. Offenbar wurde er von Gerung ursprünglich als Illustration des ganzen Kapitels gemeint, nachträglich wurden aber die einzelnen Ereignisse für sich in mehr entwickeltem Detail dargestellt.

12. Kap. IX. 1—11. Der fünfte Engel bläst, ein Stern fällt vom Himmel und trägt den Schlüssel zum Brunnen des Abgrunds. Es geht daraus ein Rauch auf, der die Sonne verfinstert; aus dem Rauche kommen Heuschrecken auf die Erde; Johannes kniet links. Dort unten das Monogramm und 1547. 233 : 162.
Huth-Kat. 33. B. H. Wolf. 13.

13. Kap. IX. 13—19. Der sechste Engel bläst; links sieht man den goldnen Altar vor Gott, rechts die Reiter auf Rossen mit Löwenköpfen. Die vier Würgengel töten den dritten Teil der Menschen. Unten rechts die Halbfigur des Johannes, über dessen Haupt das Monogramm, oben rechts 1553. 237 : 165.
Huth-Kat. 34. D. (K. F. A. II). H. Wien (Alb.). Wolf. 14.

14. Kap. X. 1—11. Johannes verschlingt das Buch. Unten links das Monogramm, rechts .1.5.4.6. 233 : 162. Huth-Kat. 35. B. H. Wolf. 15.

15. Kap. XI. 1—9. Johannes mißt den Tempel Gottes; das Tier tötet die beiden Zeugen, denen Feuer aus dem Munde geht; ihre Leichname liegen hinten auf dem Wege. Ohne Monogramm und Jahreszahl. 238 : 164.
Huth-Kat. 36. B. H. M. Wolf. 16.

16. Kap. XII. 1—5. Das Sonnenweib; der Drache mit sieben Häuptern; das Kind des Weibes wird von Engeln vor Gott getragen; oben links erscheint die Arche des Testaments (Kap. XI. 19); Michael und seine Engel streiten rechts mit dem Drachen. Unten links das Monogramm, in der Mitte 1547. 233 : 162.
Huth-Kat. 37. B. H. Wolf. 17.

17. Kap. XIII. 1—13. Die Anbetung des siebenköpfigen Tiers; das Tier mit zwei Hörnern steigt von der Erde auf. Unten, links von der Mitte, das Monogramm ohne Jahreszahl. 238 : 163. Huth-Kat. 38. B. D. (K. F. A. II). H. Wolf. 18.

18. Kap. XIV. 1—10. Oben thront Gott zwischen den vier geflügelten Tieren und harfenspielenden Engeln. Links darunter das Lamm auf dem Berge Zion, über einer Volksmenge. Darunter drei Engel, deren einer aus dem Buche des ewigen Evangeliums vorliest. Unten stürzt die Stadt Babylon zusammen. Ohne Monogramm und Jahreszahl. 223 : 145. Huth-Kat. 39. B. H. Wolf. 19.

19. Kap. XIV. 14—20. Christus, die Sichel haltend; die Ernte und Weinlese. Ohne Monogramm und Jahreszahl. 238 : 163. Huth-Kat. 40. B. H. Wolf. 20.

20. Kap. XVI. 1—14. Sechs Engel gießen die Schalen des Zorns Gottes aus; unreine Geister gleich Fröschen gehen aus dem Munde des Tiers und des falschen Propheten. Unten links das Monogramm, in der Mitte 1547. 233 : 162.
Huth-Kat. 41. B. H. Wolf. 21.

21. Kap. XVII. 1—18. Der Engel redet zu Johannes; die babylonische Hure wird vom siebenköpfigen Tiere getragen und von links knienden Königen und Geistlichen angebetet. Unten, links von der Mitte, das Monogramm. 232 : 163.
Huth-Kat. 42. B. H. Wolf. 22.

22. Kap. XVIII. 1—24. Oben links kniet Johannes auf Wolken; ein Engel verkündigt den Fall Babylons, den die Könige, Priester und Kaufleute beklagen; ein anderer Engel wirft einen Mühlstein ins Meer. Oben links 1547, rechts das Monogramm. 233 : 162. Huth-Kat. 43. B. H. Wolf. 23.

23. Kap. XIX. 11—21. Der in der Sonne stehende Engel; der Reiter auf dem weißen Pferde, nach links gewendet, aus dessen Mund ein scharfes Schwert geht, und dem das Heer im Himmel folgt, kämpft gegen gepanzerte Ritter; die Vögel versammeln sich, um das Fleisch der Gefallenen zu fressen; das siebenköpfige Tier fällt in die Flammen. Ohne Zeichen und Jahreszahl. 231 : 158.

Nagler 6; Huth-Kat. 44. B. D. (K. F. A. II). H. Wolf. 24.

24. Kap. XIX. 11—21. Ähnliche Darstellung; der Reiter und seine Gegner (zu Fuß) sind nach rechts gewendet; mit dem Tiere fallen auch seine Anbeter und die babylonische Hure in die Flammen. Ohne Zeichen und Jahreszahl. 238 : 163.

Huth-Kat. 45. H. Wolf. 25.

25. Kap. XX. 1—3. Der Engel mit dem Schlüssel zum Abgrund bindet Satan mit einer Kette. Unten rechts das Monogramm, auf einem Steine .1.5.46. 232:162.

Huth-Kat. 46. B. D. (K. F. A. II). H. Wolf. 26.

26. Kap. XX. 9, 10. Feuer fällt vom Himmel auf Türken (Gog und Magog), welche die heilige Stadt belagern; rechts unten reitet ein Sultan durch die Höllenflammen, wo die Köpfe dreier Teufel zu sehen sind. Ohne Zeichen und Jahreszahl. 230:157. Huth-Kat. 47. B. H. Wolf. 34.

27. Kap. XX. 12, 13. Die allgemeine Auferstehung (Auferstehung der Toten zum Jüngsten Gerichte). Unten rechts das Monogramm. Nagler 7. Kein Exemplar bekannt.

28. Kap. XXI. 10. Johannes, neben dem Engel auf einem Felsen stehend, erblickt das neue Jerusalem. Oben links das Monogramm, unten 1546. 233:162.

Huth-Kat. 48. B. D. (K. F. A. II). H. Wolf. 27.

II. Nichtapokalyptische Blätter.

A. Biblische Gegenstände mit Anspielungen auf Religionsstreitigkeiten.

29. Anbetung des goldenen Kalbes. Moses zerschmettert links die Gesetzestafeln; rechts Anbetung des Kalbes: oben links im Hintergrunde schmausende Männer und Frauen um einen runden Tisch versammelt. Unten links das Monogramm und .1.5.4.8. 233 × 162. Unbeschrieben. B. Wolf. 38.

30. Zerstörung des goldenen Kalbes. Links ein dicker Baumstamm; im Vordergrunde ein Tisch mit Schmausenden, zu denen von rechts Moses mit erhobenem Stocke herantritt. Oben wirft links Moses die Gesetzestafeln zu Boden, rechts schlägt ein Mann (Aaron?) mit einem Krüppel das Säulenbild des Kalbes in Stücke; links liegen zwei Männer, rechts einer am Boden. Oben links 1553, rechts das Monogramm. 237 × 163. Unbeschrieben. B. D. (K. F. A. II, Nr. 85449). Wolf. 43.

31. Christus vertreibt die Händler aus dem Tempel (ohne Jahreszahl). In der Mitte fährt Christus mit einer Geißel auf einen Juden los, aus dessen Schoß ein Becher und einige Münzen fallen; links jagt Petrus mit einem Stricke mehrere Männer, darunter einen Bischof, davon; Tische und Schemel werden umgeworfen. Ohne Monogramm. 232:163. Huth 1. B. H.

32. Christus vertreibt die Händler aus dem Tempel (1554). Die Szene spielt im Vorhofe des Tempels, aus dessen Tür eben Paulus tritt. Christus schwingt die Geißel über einem Manne, den ein umgestürzter Tisch halb verdeckt. Petrus haut mit dem Schlüssel auf die Händler ein. Rechts oben das Monogramm, rechts unten 1554, die letzte Ziffer verkehrt. 238:164 (Abb. 6).

Passavant III. S. 308, Anm. B. D. (K. F. A. II). Wien (Alb.).

Nur in den obigen vier Blättern werden biblische Gegenstände als die Hauptsache behandelt. Hier und da unter den folgenden spielen sie zwar eine gewisse Rolle, doch werden sie entweder als Nebensache im Hintergrunde dargestellt, oder wird die moderne, reformatorische Tendenz sonst irgendwie als vorwiegend betont. Auch zur Apokalypse sind Beziehungen auf einigen der folgenden Blätter bemerkbar, doch sind hier überall moderne Anspielungen angebracht, die bei den eigentlichen Illustrationen zur Apokalypse fast ausnahmslos vermieden waren. Unter den Anbetern des siebenköpfigen Tieres, Nr. 17, befindet sich ein türkischer Sultan; unter den Knienden, die die babylonische Hure verehren, Nr. 21, ist neben weltlichen Herrschern auch der katholische Klerus vertreten; ein Kardinal und ein Sultan beklagen die Zerstörung Babylons, Nr. 22; Flammen verzehren auf Nr. 24 Papst, Kardinal, Bischof und Edelmann, während auf Nr. 26 Türken die Stadt Gottes belagern. Doch liegt es in allen diesen Fällen außer Zweifel, daß der Künstler die Illustration eines bestimmten Passus der Heiligen Schrift geben wollte, was in den folgenden Fällen höchstens für Nr. 53 in Betracht kommen dürfte. Da diese Darstellung aber im traditionellen Kreis der Illustrationen zur Apokalypse fehlt und das Blatt in der alten Einordnung bei Huth nicht zur apokalyptischen Gruppe gehört, lasse ich diesen Holzschnitt noch an dem ihm dort angewiesenen Platze stehen. Im traditionellen Kreis fehlt freilich auch Nr. 27, die allgemeine Auferstehung, wovon mir leider kein Exemplar bekannt ist; da Nagler aber diesen Holzschnitt ausdrücklich als Illustration des 20. Kapitels der Apokalypse anführt, dessen Inhalt der von ihm angegebene Gegenstand ja vollkommen angepaßt ist, glaubte ich in diesem Falle die direkte Beziehung zur Apokalypse gelten lassen zu müssen.

Da es unmöglich ist, im folgenden Abschnitt die ursprünglich vom Künstler geplante Reihenfolge der Gegenstände zu erraten oder auch sonst eine logisch begründete Numerierung festzusetzen, lasse ich die allegorischen und satirischen Blätter in der Reihenfolge des Huthkatalogs folgen, die insofern Anspruch auf eine gewisse Beachtung erhebt, daß sie wenigstens auf das Jahr 1637 zurückgeht. Dann folgen gleichfalls in losem Zusammenhang die bei Huth fehlenden Holzschnitte, wovon sechs in Oxford und anderen Sammlungen, der siebente nur in London vertreten ist.

B. Satirische und allegorische Gegenstände.

33. Ein Mann steht mit ausgespreizten Beinen auf den beiden Ufern eines schmalen Wasserlaufs. Aus seinem Munde und dem Buche, das er in der Linken hält, bricht Rauch. Unten rechts ein Kaiser und König mit Gefolge; auf einer Anhöhe rechts wachsen Bäume, im Hintergrunde eine Stadt am Meeresufer. Links oben erscheint Gott-Vater in den Wolken. Rechts unten in der Ecke das Monogramm ohne Jahreszahl. 234 : 160. Huth-Kat. 2. B. H. Wien (Alb.) Wolf. 28.

34. Drei Gruppen von Götzendienern. Die erste links hört zu, wie ein Geschöpf mit drei Tierköpfen, die Bischofsmütze, Königs- und Fürstenkrone tragen, aus einem Buche vorliest, das es in den Krallen hält. Die zweite Gruppe rechts, darunter ein Mönch, steht um einen Altar herum, worauf eine nackte, geflügelte Frau mit Tierfüßen eine Krone und eine Handvoll Münzen hinhält; um ihren Hals hängt eine Geldtasche. Weiter hinten steht eine Menge, worunter ein Bischof und andere Geistliche zu erkennen sind, um eine Säule; darauf steht ein Ungeheuer, dessen rechter Arm aus einem Ast besteht, der linke aber aus einem Dolch, Fackel und Pfeil zusammengesetzt ist. Weiter hinten links wird ein Gefangener in den Kerker geführt;

ein Jüngling tötet einen Greis; ein Henker schickt sich an, einen Gefangenen zu radbrechen; eine Frau kocht menschliche Glieder in einem Topf. Rechts werden Christen von Türken verfolgt; oben eine belagerte Stadt. Unten links das Monogramm ohne Jahreszahl. 233 : 162 (Abb. 2). Huth-Kat. 3. H. Wolf. 40.

35. Ein Prophet steht, die Linke ausgestreckt, einen Stab in der Rechten haltend, vor einem großen zweistöckigen Thron, worauf unten vier Herrscher, je zwei Greise und zwei Jünglinge, oben fünf Kinder (die Unmündigen und Säuglinge, Matth. XXI. 16?) auf Kissen sitzen. Links und rechts schweben ein Schwert und eine Rute in der Luft; oben die Taube des Heiligen Geistes. Unten rechts das Monogramm und 1536, das früheste Datum, das auf einem Holzschnitte Gerungs vorkommt. 233 : 163 (Abb. 1). Huth-Kat. 4. B. H. L. Wolf. 50.

36. Vorn reiten ein Bauer auf einem Pferde und ein Edelmann auf einem Maulesel nach links. Hinter einem Damme sieht man ein zankendes Ehepaar, zwei mit Stöcken kämpfende Jünglinge und einen Mönch mit anderen Personen, die fliehen wollen, den Weg aber gesperrt finden. Weiter hinten streitende Doktoren, rechts und links Prediger mit Zuhörern, oben auf einem Berge Christus, der seine Jünger in die Welt schickt. Unten rechts das Monogramm ohne Jahreszahl. 237 : 161. Huth-Kat. 5. B. H. Wolf. 37.

37. Vorn sitzen Papst, Kardinal, Bischof und Priester in einem eben untergehenden Schiff, worauf ein Teufel bläst; rechts stehen zwei Kardinäle auf der Hütte. Hinten stehen drei andere Schiffe in Gefahr. Oben links 1545, rechts das Monogramm. 233 : 164. Huth-Kat. 6. H.

38. Die Tafelrunde des Lasters. Vorn sitzen ein Kardinal mit seinem Günstling, ein Bischof, der mit einer Kurtisane Karten spielt, und eine Nonne, die ein zechender Mönch liebkost; zu den Füßen der Nonne liegt ein Wickelkind. Hinter dem Tische sitzen ein Kaiser und ein König am Brettspiele; über dem Haupte des Königs schweben Schwert, Pfeil und Dolch. Neben ihm spielt ein verwundeter und auf einem Auge blinder Papst um Geld, dem sein Arzt ein Gefäß mit Augensalbe anbietet; über seinem Haupte schweben Kelch, Kelchschlüsselchen, Keule und Ablaßbriefe, aus seinem Munde gehen schwarze Teufelchen; rechts sitzt schließlich ein junges Liebespaar. Im Hintergrunde links werden arme Leute, die ein Engel schützt, von einem mit der päpstlichen Tiara gekrönten Löwen, einem Teufel, einem Bischof, Kardinal und Mönch verfolgt; rechts jagen Türken eine armselige Schar ins Wasser. Unten rechts das Monogramm und 1546. 233 : 163 (Abb. 3). Huth-Kat. 7. H. M. Wolf. 51.

39. Links vorn ein Kaiser zu Pferde, der einen liegenden Papst mit einer Lanze durchsticht. Rechts klagen Kardinal, Bischof und Mönche in einem Zelte. Hinten tötet HELIAS die Baalspriester auf dem Berge Karmel. Unten links das Monogramm und 1548. 233 : 163. Huth-Kat. 8. H. L. Wolf. 53.

40. Oben links in den Wolken Gott-Vater, darunter Christus, der auf einer Anhöhe zu seinen Jüngern redet. Rechts hält ein Greis, über dessen Haupt zwei Engel eine Kaiserkrone halten, die Beine eines Türken und eines Königs, die ein dritter Engel mit dem Schwert geschlagen hat. Unten rechts liegen zwei Gruppen von Toten, je Geistliche und Türken, am Boden. Links das Monogramm unter den Trümmern einer Mauer. 233 : 162. Huth-Kat. 9. B. D. H. Wolf. 46.

41. Unten links innerhalb einer Hecke der gekrönte Papstlöwe und ein Bär im Turban, die sechs Männer mit Schwert und Säbel schlagen; oben sieht man einen die

Mönchskutte tragenden Esel, ein Pferd und einen Fuchs. Ohne Monogramm und Jahreszahl. 238 : 163. Huth-Kat. 10. H. M. Wolf. 47.

42. Auf den beiden Ufern einer Meerenge wird ein Wagen, worin Sultan und Papst fahren, von verschiedenen Tieren und Ungeheuern nach entgegengesetzten Richtungen gezogen; Feuer bricht aus den Rädern. Links sieht man Türken, die menschliche Köpfe und Glieder auf ihren Spießen tragen, rechts den Kaiser und eine Menge von Geistlichen, die eine Monstranz, einen Ablaßbrief, Fahnen und Kreuze tragen. Oben in den Wolken trägt die Hand Gottes drohend ein Schwert. Links unten das Monogramm ohne Jahreszahl. 233 : 162 (Abb. 4).
Huth-Kat. 11. H. Wolf. 41.

43. Vorn steht ein Türke im Begriff, ein Mädchen mit dem Säbel zu enthaupten; hinter ihm erblickt man einen Löwen und andere Untiere in den Flammen. Der Sultan sieht links zu, wie ein anderer Türke eine christliche Familie davonjagt. Vorn rechts liegen Kelch, Monstranz, Hostien und zerbrochene Steine am Boden. Weiter hinten jagen zwei Landsknechte, wovon einer die päpstliche Tiara trägt, arme Leute nach links; rechts folgen Geistliche und Teufel. Oben links erscheint Christus, vor dem zwei Engel ein Altartuch halten. Ohne Monogramm und Jahreszahl. 222 : 144.
Huth-Kat. 12. H.

44. Eine Kirche stürzt ein, wobei ein Papst und mehrere Priester, nebst Bildern, Ablaßbriefen, Monstranzen, Fahnen u. dgl. mit Trümmern überschüttet werden. Links sehen ein Domherr, ein König und viele Laien zu; dort unten das Monogramm. Oben in der Luft schweben das Buch des Evangeliums und drei Teufel. Ohne Jahreszahl. 233 : 162. Nagler 20. Huth-Kat. 13. H. L. M. Wolf. 39.

45. Der Papst, ein Kardinal, zwei Bischöfe und mehrere Priester sieden in einem Kessel, worunter das Feuer von zwei Teufeln und einem Geistlichen geheizt wird, der die päpstliche Tiara um den Hals geschlungen trägt; ihm folgen ein Bischof und andere Geistliche. Unten links das Monogramm, in der Mitte 1546. 233 : 162.
Passavant III. 309. 15. Nagler 22. Huth-Kat. 14. B. H. M. Wolf. 32.

46. Christus predigt im Schiff zu seinen Jüngern; links und rechts stehen Paulus und Petrus; neben einer kleinen, vom Mast durchgebohrten Kirche blasen zwei Engel gegen Teufel, die auf anderen Schiffen stehen, welche mit Türken (links) und dem katholischen Klerus (rechts) bemannt sind. Vorn scheitern zwei Schiffe, links ein drittes; ein Bischof und ein Kardinal ertrinken. Oben das Monogramm und 1548. 233 : 163. Huth-Kat. 15. H. Wolf. 49.

47. Das Pfingstfest findet in einer Halle statt, worüber Gott-Vater in Wolken erscheint. In der Mitte vorn am Eingang redet Petrus zu einem König und einem Gefolge von Edelleuten, während rechts einfache Leute ohne Hindernis durch eine Tür zum Inneren der Halle eindringen. Links treiben Teufel mit Blasebalg und Besen Papst und Priester in die Höllenflammen. Unten rechts das Monogramm und 1546. 233 : 162. (Abb. 5). Bartsch 6. Nagler 19. Huth-Kat. 16. H.

48. Unten ein Papst, andere Geistliche und eine halbnackte Frau in den Höllenflammen. Oben Moses und andere Propheten, dann Maria, die das Kind anbetet, die Symbolen der vier Evangelisten, Christus als Sieger über Tod und Sünde, die Himmelfahrt Christi und schließlich, ganz oben, die heilige Dreifaltigkeit. Ohne Monogramm und Jahreszahl. 237 : 164. Huth-Kat. 17. H. M. Wolf. 42.

49. Der Ablaßhandel. Rechts sitzt der Papst, der ein Teufelchen im Schoße hält, an einem Tische und sammelt das Geld, welches zwei als Kardinäle verkleidete Teufel von den Abnehmern der Ablaßbriefe empfangen. Im Hintergrunde sieht man eine Monstranz und ein Sakramentshäuschen. Oben, durch Wolken von der Hauptdarstellung getrennt, die protestantische Taufe, Kommunion und Predigt; rechts ein Almosenspender. Oben links 1546, unten links das Monogramm. 233 : 162.
Huth-Kat. 18. H. M. Wolf. 48.

50. Unten rechts sieht man Papst, Kardinal, Mönche und Priester im Höllenrachen, wo der mit einer Kette gebundene Teufel (vgl. Nr. 25) einen Ablaßbrief zerreißt. Feuer fällt vom Himmel auf die Geistlichen. Hinten wird ein mit Weidengeflechten verschanztes Dorf von Kanonen links und rechts beschossen. Oben rechts das Monogramm ohne Jahreszahl. 233 : 163. Huth-Kat. 19. H. M. Wolf. 30.

Inhaltlich darf dieses Blatt gewissermaßen als Pendant zu Nr. 26 gelten.

51. Hinten auf einem Berge steht eine Kirche, vor deren Tür Christus von einer Engelschar verehrt wird. Links steht Petrus, rechts Paulus, jeder von einem anderen Apostel begleitet. Vorn ein Lager, worin links Geistliche, rechts Türken versammelt sind. Die Fahnen der betreffenden Heere weisen Bücher auf, die als DECRET und ALCORAN bezeichnet sind. Ohne Monogramm und Jahreszahl. 224 : 144.
Huth-Kat. 20. D. (K. F. A. II). H. Wolf. 55.

52. Links und rechts von einem Wasserlaufe sitzt je ein großer Teufel, deren Schwänze ineinander verschlungen sind. Über dem Kopfe des ersten wird ein Turban, über dem des zweiten die päpstliche Tiara je von zwei Teufeln gehalten. Der links sitzende, dem ein Türke aufwartet, hält in der Linken einen Säbel, in der Rechten eine Königskrone. Sein Kamerad hält in der linken Tatze einen Schlüssel, in der rechten eine Kaiserkrone, eine Bischofsmütze und einen Kardinalshut. Als Begleiter hat dieser einen Fürsten, Kardinal und Bischof. Ohne Monogramm und Jahreszahl. 238 : 163.
Huth-Kat. 21. H. Wolf. 52.

53. Eine Stadt, deren Mauern an vier Stellen durch große, kantige, oben gespitzte Steine unterbrochen sind, vor denen Apostel stehen, die nur teilweise durch Attribute gekennzeichnet sind. Oben sieht man Petrus selbdritt, links Philipp und Simon, rechts Thomas und einen anderen, unten Bartholomäus und einen anderen. In der Mitte der Stadt sieht man ein mit Cherubsköpfen gefülltes Viereck und darinnen die heilige Dreifaltigkeit in einem Kreise. In einem äußeren, teilweise verdeckten Viereck stehen oben Moses und andere Propheten, rechts und links je zwei fromme Christen, unten eine anbetende Menge. Ohne Monogramm und Jahreszahl. 238 : 164.
Huth-Kat. 22. B. H. Wolf. 36.

Die Beziehung dieses Blattes zum 21. Kapitel der Apokalypse wurde schon oben (S. 211) erwähnt.

54. HELIAS (vgl. Nr. 39) tötet mit dem Schwert einen Priester; zwei tote Männer liegen hinter ihm. Rechts sticht ein Mann sein Schwert in den Rücken eines liegenden Mannes. Rechts im Mittelgrund ein Wolkenband, darunter ein Papst mit Bischof und zwei Kardinälen vor einer Monstranz. Oben links eine Baumgruppe. Ohne Monogramm und Jahreszahl. 236 : 163.
Unbeschrieben. B. D. O. Wien (Alb.) Wolf. 44.

55. Rechts im flammenden Höllenrachen ein Sultan, mehrere Geistliche und Landsknechte nebst Tod und Teufeln. Links davor Christus, der mit einem Schwert hineinschlägt. Im Hintergrunde sieht man durch einen Bogen die Taufe, Kommunion und Predigt, weiter rechts einen Almosenspender. Ohne Monogramm und Jahreszahl. 234 : 163. Unbeschrieben. M. O.

56. Oben der Antichrist auf einem Throne, umgeben von Teufeln, König, Kardinal, Bischof, Priestern und Laien. Unten links und rechts je ein Prediger mit Zuhörern. Unten rechts das Monogramm, links 1548. 233 : 164.
Unbeschrieben. M. O. Wolf. 33.

57. Jüngstes Gericht. Oben ein flacher Bogen, darunter Christus auf einer Kanzel mit Lilie und Schwert; je von einer Bandrolle umschlungen an den Ohren; über und unter ihm schweben auch Bandrollen. Darunter sieben reisefertige Apostel mit Büchern und Stäben, dann eine Menge zuhörender und aufwärtsblickender Männer und Frauen. Unten links werden Auferstehende von einem Engel zum Himmel geführt, während andere rechts von Teufeln in den Höllenrachen geschleppt werden. Alle diese Darstellungen sind durch Wolkenketten getrennt. Unten links das Monogramm, oben im linken Zwickel 15, im rechten 44. 233 : 162.
Unbeschrieben. B. D. (K.F.A. II). O. Wien (Alb.). Wolf. 31.

Dieses Blatt allein, unter den mir bekannten, könnte mit Naglers Nr. 7, der allgemeinen Auferstehung, verwechselt werden, obwohl ein solcher Titel eigentlich recht schlecht zur Darstellung paßt. Da aber Nagler das Zeichen als *rechts* unten befindlich erwähnt, ist eine Verwechslung ausgeschlossen.

58. Oben rechts hinter einem Gitter das Lamm Gottes auf einem Altar; unter der Altardecke nackte Kinder (vgl. Apok. VI, 9). Vor dem Gitter kniet ein Engel auf Wolken, der in der Rechten einen Schlüssel, in der Linken eine lange Bandrolle hält. Unten Papst, Bischof und Kardinal in Teufelsgestalt über drei aufgeschlagenen Büchern sich streitend; über ihre Köpfe fliegen Teufel. Links hält ein bärtiger Mann einen Hammer empor und blickt in einen Abgrund nieder, woraus verschiedene Tiere die mit Doktorhüten bedeckten Köpfe emporstrecken. Rechts eilt einer herauf, der eine brennende Fackel trägt. Unten links das Monogramm und 1546. 233 : 162.
Unbeschrieben. M. O. Wolf. 29.

59. Oben sitzt Christus, von drei Engeln mit Schwertern umgeben, in einem Mauerring; links und rechts ist je ein Tisch zum heiligen Abendmahl gedeckt, daneben wachsen Korn und Wein. Auf den Wolken vor der Mauer das Monogramm ohne Jahreszahl. Unten links ein Erhängter; vorn am Boden verschiedene Tote, dahinter ein Bahrenträger, ein Totengräber und der Tod mit Sense und Sanduhr; rechts vorn ein Schwein, das einem Kinde in der Wiege die Hand abfrißt. Weiter zurück ein scheiterndes Schiff, Soldaten und eine brennende Stadt. 233 : 162.
Unbeschrieben. B. D. (K. F. A. II). Wien (Hofbibl.). Wolf. 35.

60. Hinten steht Christus zu andächtigen Männern und Frauen redend auf einem Felsen, von dessen beiden Enden je ein Engel einen Ungläubigen herabstürzt. Unten ragen zwei große, als Sultan und Papst gekennzeichnete Teufel aus dem Abgrund empor. Jeder zieht in den Mund eine Kette ein, woran je sieben Gefangene, links Türken,

rechts Kardinal, Bischof, Domherr, Priester und Mönche, durch andere um den Hals oder Leib gewundene Ketten gebunden sind. Hinten am Fuße des Felsen sind noch vier Teufel, wovon einer die Gitarre, ein anderer die Geige spielt. Unten rechts das Monogramm ohne Jahreszahl. 234 : 163.

Unbeschrieben. London, aus der Sammlung Mitchell.

Auf der Rückseite steht von einer alten, vielleicht des Künstlers eigener Hand geschrieben: Dasz 21. vndt 22. caput seint noch zu inventirenn. Diese Notiz bezieht sich wahrscheinlich auf die Apokalypse, welche bekanntlich 22 Kapitel enthält; in dem Fall ist dieser Holzschnitt nicht später als 1546 zu datieren, in welchem Jahre die Illustration zum 21. Kapitel (Nr. 28) ausgeführt wurde. Die Notiz wurde jedenfalls von derselben Hand geschrieben wie die obenerwähnte Inschrift auf einem Abdruck bei Huth (Nr. 3).



FRANZÖSISCHER MEISTER, MITTE DES XIV. JAHRHUNDERTS

HOLZSTATUE DER MADONNA

IN DER SAMMLUNG B. OPPENHEIM ZU BERLIN

LICHTDRUCK D. REICHSDRUCKEREI



DIE MADONNA DER SAMMLUNG OPPENHEIM

VON WILHELM VÖGE

Vor kurzem hat Benoit Oppenheim seine Bildwerke herausgegeben[1]). Neben herrlichen deutschen und niederländischen Sachen und einigen italienischen findet man in seiner Sammlung eine Reihe erlesener französischer Skulpturen, doppelt verlockend, da sie der näheren Bestimmung noch harren. Für einige gibt der sachkundige Text wertvolle Fingerzeige, andere verzeichnet er kurz als französisch. Es sind nicht nur Arbeiten der französischen Spätgotik und Frührenaissance; Oppenheim hat auch für das französische Mittelalter ein sicheres Gefühl, ein empfindsames Auge. Er besaß schon seit längerem eine französische Elfenbeinmadonna aus der Zeit um 1300, die von den anmutigsten ist, welche wir kennen[2]), an die der Sammlung Doisteau erinnernd. Neuerdings ist dann eine der schönsten französischen Altarmadonnen des XIV. Jahrhunderts in seinen Besitz gelangt. Mit der »Dürerschen« Tänzerin und der Bischofsbüste von Tilmann Riemenschneider gehört sie zu den Hauptstücken seiner Sammlung (vgl. die Lichtdrucktafel).

Der Lichtdruck gibt keine volle Vorstellung von dem Zauber dieser Figur, schon weil die Farben fehlen: ein wunderschönes Beisammen von gedämpften weißen Tönen und alter Vergoldung. Das Gold wird befeuert vom Rot der Untermalung, aus dem Inkarnat dagegen sind alle Röten verflogen, es blickt leuchtendblaß aus bräunlichem Gelock[3]).

Die Figur — so mittelalterlich sie ist — hat einen Anflug von antiker Herrlichkeit, besonders das Antlitz in seiner junonischen Fülle, den vollen, dennoch abweisenden Lippen, dem dichten, feingekrausten Lockenhaar. Das Faltenwerk, so wenig es abzuweichen scheint vom längst Geläufigen, gibt feine Spiegelungen der Stimmung. Mehr passiv bewegt, niederhängend, -schwebend oder -fallend, begleitet es jener edlen Schwermut, die in den Zügen ist.

Wir wissen nichts über die Herkunft der Figur, ihre engere Heimat; sie nach Stil und Erfindung allein an ihren Platz zu stellen, ist so leicht nicht. Es kommen in dieser Zeit an ganz verschiedenen Orten Frankreichs, an entfernten Punkten seiner Peripherie und über sie hinaus bisweilen Werke vor, die nach Motiv und Behandlung einander nahe sind; z. B. ist die aus Pisa stammende Marmormadonna des Kaiser-Friedrich-Museums (Abb. 1) der in der Kathedrale von Antwerpen (Abb. 2) auffallend

[1]) Originalbildwerke aus meiner Sammlung (in 58 Tafeln); Berlin 1907. Die Publikation ist dankenswerterweise in hundert Exemplaren auch in den Buchhandel gegeben (Leipzig, bei Hiersemann).

[2]) Taf. 35 Nr. 72.

[3]) Die Locken waren ursprünglich vergoldet; auch die Rückseite, deren Aushöhlung geschlossen ist, war, obschon nur wenig bearbeitet, vollständig bemalt.

ähnlich [1]). Vielleicht ist die Berliner Figur, etwa im Auftrage eines im Norden lebenden Pisaners nach dem Süden verschifft worden [2]), also weder toskanisch, wie man anfangs glaubte, noch im engeren Verstande französisch, sondern eine flandrische Arbeit. Zwar wäre noch auszumitteln, ob die Antwerpener Statue auch in Antwerpen entstand, nicht aus Frankreich kam. Denn es gibt französische Madonnen, die ihr und der Berliner verwandt sind, z. B. die in Magny-en-Vexin (Seine-et-Oise) [3]) oder die schöne in Silber getriebene Statuette, die 1339 als Geschenk der Königin Jeanne d'Evreux an die Abtei von Saint-Denis gelangte [4]). Danach ist jedenfalls der Urtyp jener beiden Madonnen französisch, parisisch am ehesten.



Abb. 1
Flandrisch (?). XIV. Jahrhundert
Madonna
Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum

Paris hat schon im XIII. Jahrhundert mit seinen Madonnenstatuen Schule gemacht. Die Maria der Pariser Kathedralfassade, vom Anfange des Jahrhunderts, ist leider nur in ihren Ausstrahlungen — bis Amiens-Longpré, Villeneuve-l'Archevêque — erhalten geblieben, die jüngere, elastisch-schöne Madonna vom Pariser Nordtransept gewiß eine der einflußreichsten Figuren des Mittelalters überhaupt gewesen [5]).

[1]) Die hier gegebene Abbildung nach van Ysendycks Documents de l'art dans les Pays-Bas; vgl. über die Figur R. Koechlin, La sculpture belge et les influences françaises aux XIIIe et XIVe siècles, Gazette des Beaux-Arts, 1903, S. 339. Die Verwandtschaft zeigt sich in den Gewandmotiven, im Typus des dreieckig zugeschnittenen Gesichts mit dem eigen betonten Kinn, den etwas emporgezogenen Mundwinkeln, in der ganzen Silhouette der Figur, auch in Äußerlichkeiten: beide Figuren sind kronenlos. Die Antwerpener Statue ist der Berliner an Feinheit überlegen, was sowohl die Anmut des Ausdrucks, wie z. B. die größere Feinheit der Hände u. a. m., zeigt.

[2]) Sie ist aus zwei Blöcken zusammengesetzt, was mit dem Transport zusammenhängen kann.

[3]) P. Vitry et G. Brière, Documents de sculpture française du moyen-âge, Taf. 94 Nr. 7.

[4]) Vgl. Gonse, L'art gothique. Paris, Quantin, S. 425, Abb.

[5]) Die Elfenbeinstatuette Giovanni Pisanos in der Pisaner Domsakristei gehört mit ihr zusammen (vgl. O. Wulff im Repert. f. Kunstwiss. 1904, S. 92, Anm.). Die Elfenbeinschnitzer hat

Doch noch im XIV. Jahrhundert mag Paris die meisten vorbildlichen Lösungen hingestellt haben. Unaufhörlich nachgeschaffen, in Lebensgröße, im kleinen, nach allen Seiten verbreitet, haben diese Pariser Schöpfungen, so scheint es, dem französischen Madonnenwerk des XIV. Jahrhunderts das überraschend Gleichmäßige gegeben.

Zwar trifft man auch damals noch in den Provinzen Madonnen von eigentümlichem Charakter, besonders im südlichen Frankreich. Als im Süden gewachsen dürfen z. B. zwei Madonnen im Museum von Toulouse und die der Kathedrale von Narbonne gelten. Die letztere [1]) und die eine Toulousaner, aus der Kirche Saint-Sernin, zeigen das Kind in fast voller Face; es sitzt mit gekreuzten Beinen, nicht an der Mutter Brust, sondern neben ihrer Schulter; es ist hoch emporgeschoben, die Kopfhöhen vergleichen sich annähernd. Unbeengt von der Figur des Kindes, kann die Büste der Frau sich voller entfalten. Dieses merkwürdige Zurseiteschieben des Kindes ist in Nordfrankreich kaum nachweisbar, dagegen begegnet es an den Madonnen Italiens. An diese gemahnt bei der zweiten Toulousaner Statue das Schwerblütige des Faltenlaufs. Der Künstler hat hier ein ähnliches nordfranzösisches (parisisches?) Vorbild gehabt wie der Schöpfer jener Antwerpener Statue, von der ich sprach. Doch während dieser sich gefiel im Rhythmisch-Wohllautenden, hat der Südfranzose es ausgemerzt, sein Gewandzeug mit Schwere erfüllt, wie Giovanni Pisano wohl, wie Tino etwa.



Abb. 2
Flandrisch. XIV. Jahrhundert
Madonna
Antwerpen, Kathedrale

Die Heimat der Madonna Oppenheim ist nicht im französischen Süden zu suchen, auch im flandrischen Norden nicht, noch im mittleren Frankreich an der Loire, wo der Text der Publikation sie vermutet; vielmehr, wie ich glaube, in den eigentlich gotischen Gebieten des nördlichen Frankreichs, in der Ile-de-France oder doch an ihren Grenzen. Unter den Madonnen dieses Gebietes steht die in der Kirche von Rampillon (Seine-et-Marne) der Oppenheimschen am nächsten [2]); ich gebe sie nach eigener Aufnahme (Abb. 3).

Diese beiden Marien sehen sich ähnlich, wie zwei Schwestern sich gleichen, wie »Die

die Pariser Figur überhaupt stark impressioniert. Daß sie auch in Wimpfen i. Th. benutzt ist, bemerkt A. Feigel, Die Stiftskirche zu Wimpfen und ihr Skulpturenschmuck. Hallenser Dissertation, Halle a. S. 1907, S. 52.

[1]) Vgl. über sie neuerdings A. Michel in dessen Histoire de l'art, Bd. II, 2e partie, S. 721, Abb.

[2]) Sie ist aus Stein, die Madonna Oppenheim aus Nußbaumholz.



Abb. 3
Französisch. Mitte des XIV. Jahrhunderts
Madonna
Pfarrkirche in Rampillon

Schwestern« Palmas. Man betrachte das volle Wangenrund, die Stirn, so breit und hoch gebaut, kielbogenhaft am oberen Saum, den flachen, fügsamen Linienzug der Brauen,

das feine Geriesel der Locken, auch wie die Krone zurückgenommen ist, die schöne Schwellung des festgeschlossenen Mundes, das Edel-Entsagende, dies Unberührbare.

Am Halsausschnitt, am Saum des Mantels hatte auch die Madonna Oppenheim wahrscheinlich solche Glasflüsse, wie deren in Rampillon unter der grauen Tünche hier und da noch hervorschauen[1]).

Und dann: das Gruppenmotiv ist das gleiche, die Madonna von Rampillon nur etwas bewegter; sie ist die schwungvollere. Indem ihr Körper leise sich durchbiegt, schwippen auch die Falten über, wiegt sich auch das Haupt — wie fernen Klängen lauschend. Ja, in diesem Antlitz ist eine andere Note, ist erhaben-gelassene Versonnenheit. Man spürt wieder, wie Falte, Bewegung, Stimmung, Charakter der Gotik wundersam eins ins andere strömen.



Abb. 4
Französisch. Mitte des XIV. Jahrhunderts
Madonna
Paris, Palais du Trocadéro

Solch hervorragende Werke, die Blüte ihrer Zeit, wenn schon die Keime nicht einer kommenden, sind wahrscheinlich nicht von Künstlern geschaffen, die in dem kleinen Rampillon aufgewachsen waren. Wo aber dann? Die schöne Kirche, die das Madonnenbild umschließt, ein Bau des XIII. Jahrhunderts, weist architektonisch auf enge Beziehungen zur Kathedrale von Reims[2]), doch hängt die Plastik an seinen beiden Portalen nicht mit der Reimser, sondern mit der Pariser Schule zusammen. Paris, das Rampillon so nahe benachbarte, ist — ich sagte es schon — im XIV. Jahrhundert, gegen 1350, auch weit eher als Reims ein Mittelpunkt und Ausfuhrplatz für solche Altarmadonnen gewesen. Und wenn man für Reims vielleicht anführen dürfte, daß hier zuerst die Schönheit jenes antiken Kopfideals wieder empfunden und neu belebt worden sei[3]), von dem auch die beiden Madonnen berührt erscheinen, so fällt für Paris in die Wagschale, daß unter den Pariser Madonnen dieser Zeit auch solche sind, die das Motiv unserer beiden Statuen, in Rampillon und bei Oppenheim, zeigen. Sowohl die Marmormadonna am Eingang des Chores von Notre-Dame[4]) wie die der Chapelle de la

[1]) Die Ansätze sind bei der Madonna Oppenheim noch zu sehen.

[2]) In der Bildung ihrer Pfeiler, dem Profil der großen Schiffsarkaden, zum Teil den Profilen der Deckplatten u. a. m.

[3]) Durch den Visitatio-Meister um 1230.

[4]) Vitry und Brière, a. a. O. Taf. 93 Nr. 1.



Abb. 5
Französisch. Mitte des XIV. Jahrhunderts
Madonna
Sées, Kathedrale

vierge in der Basilika von Saint-Denis[1]) geben das Kind, wie es mit der rechten Hand den Kopfschleier der Mutter zu sich herüberzieht.

Eine der hierhergehörigen Pariser Madonnen, aus der Abteikirche von Saint-Antoine des Champs in Paris (Abb. 4 nach dem Abguß im Trocadéro), nähert sich, obschon viel geringer, auch in den Faltenmotiven der Madonna Oppenheim auffallend. Der Kopf, süßlich lächelnd, zeigt wenigstens das volle Oval. So deutet manches darauf, daß Paris auch diesen Madonnentyp aufs Tapet gebracht, zugleich wahrscheinlich ihm die klassische Gestalt gegeben hat. Und es spricht kaum gegen diese Annahme, wenn ein paar ähnliche Madonnen auch in der südlichen Normandie vorkommen, eine anscheinend wunderschöne in Écouis (Dép. de l'Eure)[2]), eine wohlerhaltene Marmormadonna in der Kathedrale von Sées. Ich bringe sie hier nach eigener Aufnahme (Abb. 5). Auch sie ist von den näheren Anverwandten der Oppenheimschen[3]), aber doch mit den gar zu freundlichen Augen, mit Lippen, die von Schmunzeln und von Schmollen wissen, ihr längst nicht so nahe wie die in Rampillon. Damit will ich jedoch nicht sagen, daß diese und die Madonna bei Oppenheim von demselben Meister seien; das bleibe dahingestellt, schon weil die Statue in Rampillon, auch in den nackten Teilen, von dem Anstrich überzogen ist. Sie, die das Bewegungsmotiv erst zur vollen Entfaltung zu bringen scheint, ist trotzdem wahrscheinlich die ältere, die Madonna Oppenheim, etwas später entstanden, wie auch die regungslosere Statue des Kaiser-Friedrich-Museums (Abb. 1) wohl etwas später zu setzen ist als die beweglichere in Antwerpen.

Die schwungvollen Motive, die das XIII. Jahrhundert geschaffen hatte, verebbten im XIV., bis dieses — in der Madonna von Champmol — kühn auf sie zurückgriff; in großartigerer Ausladung schon den Barock vorausnehmend.

[1]) Album du musée de sculpture comparée, publié par P. Frantz Marcou, IIIe série, 14 et 15 siècles, Taf. 15.

[2]) Ich kenne sie nur aus der Abbildung bei Vitry und Brière, a. a. O. Taf. 95 Nr. 10.

[3]) Was auch in der Art hervortritt, wie die Grübchen auf dem Handrücken angegeben sind; man vergleiche dagegen die einfacheren Kerben auf den Händen der Antwerpener und Berliner Figur.



DER HL. HIERONYMUS

UNBESCHRIEBENER HOLZSCHNITT DES XV. JAHRHUNDERTS

MAGDEBURG, DOMGYMNASIUM

LICHTDRUCK D. REICHSDRUCKEREI



ZWEI UNBESCHRIEBENE HOLZSCHNITTE AUS DER BIBLIOTHEK DES MAGDEBURGER DOMGYMNASIUMS

VON ALFRED HAGELSTANGE

Vor etwa einem Vierteljahre ging durch die Zeitungen die Nachricht, daß Prof. Thormählen, der Direktor der Magdeburger Kunstgewerbeschule, eine alte und sehr reiche Bibliothek in Magdeburg entdeckt habe. Mancher wird sich über die irreführende Zeitungsnotiz gewundert haben; und das mit Recht, denn von einer Entdeckung kann keine Rede sein. Aber ein großes Verdienst hat Prof. Thormählen doch, und das sei aufs dankbarste anerkannt; er hat nämlich als erster dafür gesorgt, daß weitere Kreise auf die bedeutenden Schätze der Bibliothek des Magdeburger Domgymnasiums aufmerksam wurden und hat sich besondere Mühe gegeben, einer Verschleppung derselben vorzubeugen. Und wer wollte es den Magdeburgern wohl verübeln, wenn sie den begreiflichen Wunsch hegen, daß die wenigen alten Kulturgüter, die die Not des Jahres 1631 ihnen in den Händen gelassen hat, nicht auch noch verschwinden!

Es ist in dieser alten Dominikanerbibliothek wirklich mancherlei zu finden, was nicht nur den raritätenlüsternen Bibliophilen, sondern auch den schönheitsuchenden Kunstfreund entzückt. So — um nur einiges Wichtigere hervorzuheben — ein mit ganzseitigen Miniaturen geschmücktes Evangeliarium von der Wende des IX. und X. Jahrhunderts (leihweise an das Magdeburger Kaiser-Friedrich-Museum abgegeben), ein illustrierter »Codex Justiniani«, eine »Ars moriendi«, das Lübecker »Rudimentum noviziorum«, die Schedelsche Chronik, der Theuerdank, ein Pergamentdruck des »Psalterium Davidis« von 1527, die Kölner Bibel von 1470 und manches andere.

Das letztgenannte Buch interessiert uns hier speziell, weil auf seinen Innendeckeln die von uns in verkleinerten Abbildungen wiedergegebenen Holzschnitte eingeklebt sind: ein paar prächtige Blätter, die schon durch ihre äußere Größe (26×39 cm) imponierend wirken. An künstlerischer Bedeutung steht das Bild des Hieronymus voran, das den Typus des aristokratischen Kirchenfürsten in jedem Striche zur Geltung bringt. Das feingeschnittene, etwas preziöse Antlitz mit seinen schon gelockerten Muskelpartien, die frauenhaft schönen Hände, die ihr Leben lang nur in Büchern geblättert und Segen gespendet haben, die vorsichtige Neigung des Oberkörpers, die Grazie, mit der Kreuzstab und Buch gehalten werden, und die überaus zierliche Art, mit der der Heilige den Dorn aus der Tatze des Löwen-Pudels zieht: das alles zusammen gibt ein ungemein sympathisches Bild reservierter Vornehmheit und weicher Güte.

Die Kolorierung des an zwei Ecken leider stark lädierten Blattes erhöht die Wirkung sehr beträchtlich, obwohl sie nicht sehr sorgfältig ausgeführt ist. Gegen das dunkle, ernste Weinrot des Mantels ist keck und frisch ein leuchtendes Orange am Unterkleide sowie am Kardinalshute mit seinen Verschnürungen gestellt. Hellgrün schimmern

Fußboden, äußerer Nimbusrand, Buchdeckel sowie der Dorn, den der Heilige aus der Tatze des gutmütigen Löwen zieht. Dieser selbst ist gelbfarbig mit einem weinroten Zusatz an der linken Körperhälfte, die schon vom Zeichner mittels Kreuzschraffierungen als beschattet gekennzeichnet ist. Orangerote Blutstreifen laufen aus der Wunde der hochgestreckten Tatze über den verschobenen Tierkopf mit seinen himmelnden Augen. Außer am Löwenkopf finden wir Gelb dann noch am Buchschnitt, Nimbus und Kreuz des Kardinalstabes, dessen Holzstange grau koloriert ist.

Auf Grund dieser Farbengebung einen Rückschluß auf den Entstehungsort unseres Holzschnittes zu machen, erscheint mir sehr gewagt, denn alle nach dieser Richtung hin bisher aufgestellten Hypothesen haben keinerlei überzeugende Kraft. Auch die Schreibweise »geronymus« statt »jeronymus« kann uns die Frage, ob oberdeutsch oder niederdeutsch nicht beantworten, denn dieser Wechsel von g und j ist im XV. Jahrhundert ein willkürlich orthographischer und nicht etwa, wie man vielleicht annehmen könnte, ein phonetisch gesetzmäßiger. Wir müssen uns infolgedessen vorläufig mit der einen Erkenntnis bescheiden, daß aus diesem Blatte ein namhafter deutscher Künstler des XV. Jahrhunderts zu uns spricht.

Bei dem andern Blatte, das uns St. Christophorus und St. Antonius vorführt, scheint das auf den ersten Blick nicht der Fall zu sein. Und doch: je länger ich es mit dem eben besprochenen Holzschnitt vergleiche, um so mehr drängt sich mir dann die Überzeugung auf, daß beide Blätter von ein und demselben Künstler gezeichnet sind. Die Ähnlichkeit in den Gesichtstypen, die gleichen Größenverhältnisse, die Wahl der nämlichen Farben (rot, orange, gelb, grau, hellgrün): das alles bestärkt mich in dieser Annahme, so daß ich die auffällig geringere Qualität auf Kosten eines untüchtigen Holzschneiders setzen möchte. Interessant war es mir, von Herrn Dr. Elfried Bock-Berlin zu erfahren, daß eine Kopie dieses Holzschnittes publiziert ist bei Schreiber »Holzschnitte des XV. Jahrhunderts in der Kgl. Landesbibliothek zu Stuttgart«. In den Größenverhältnissen ist diese rohere Kopie nicht sonderlich vom Originale verschieden, dagegen ist das Kolorit, bei dem der Hauptakzent auf blutigem Rot und düsterem Schwarz liegt, ein wesentlich anderes. Am unteren Bildrande steht mit aufdringlicher Deutlichkeit geschrieben: »ludwig mäler ze ulm 68«; ein nach unseren heutigen Begriffen nicht sehr honoriges Verfahren, anderer Leute Arbeit als die eigene Leistung hinzustellen, und doch können wir dem Maler Ludwig für seine Inschrift nur dankbar sein, denn sie gibt uns mit der Nennung der Jahreszahl 1468 für das Original einen sicheren Terminus ante quem. Wenn über die Verwendung unserer Holzschnitte noch eine Vermutung gestattet ist, so möchte ich die Annahme aussprechen, daß sie für wohlfeile Hausaltärchen angefertigt sind, denn das schmale Hochformat, in das die beiden Heiligenfiguren hineingestellt sind, entspricht dem der Seitentafeln von Klappaltärchen durchaus.



DER HL. CHRISTOPHORUS UND DER HL. ANTONIUS
UNBESCHRIEBENER HOLZSCHNITT DES XV. JAHRHUNDERTS
MAGDEBURG, DOMGYMNASIUM



BERNAERT VAN ORLEY

VON MAX J. FRIEDLÄNDER

I. ORLEYS ANFÄNGE UND DIE BRÜSSELER KUNST

Die fleißige Arbeit belgischer Archivforscher hat recht viel von den Lebensumständen Bernaerts van Orley ans Licht gebracht. Die Kunst dieses Meisters aber ist unbekannt geblieben [1]).

Da mehrere Arbeiten Orleys, inschriftlich oder urkundlich beglaubigt, in viel besuchten Galerien als Ausgangspunkte des stilkritischen Vorwärtsschreitens sich anbieten, erscheint es auffallend, daß die Vorstellung von dieser Kunst so nebelhaft ist. Die Hauptschuld liegt gewiß in dem verwirrenden Mitreden Unberufener, gegen deren laute Mitteilungen die spärlichen Aussagen der Berufenen — in unserem Falle namentlich L. Scheiblers — nicht aufkommen konnten.

Die Aufgabe enthüllt dem, der sich ihr ernst und hoffnungsvoll nähert, überraschende Schwierigkeiten. Verhältnismäßig leicht wird die stilkritische Arbeit, wann es gilt, die Persönlichkeit eines großen Meisters aufzufassen. Im Vertrauen, daß die geniale Individualität sich stets deutlich und unnachahmlich äußern werde, können wir ein Wegstück vorwärts kommen. Und leicht — aus ganz anderen Gründen — ist es zumeist, das »Werk« eines kleinen Meisters abzugrenzen, da Unarten, Gewohnheiten, bestimmte Lücken in der Formenkenntnis, als Merkmale der stilkritischen Arbeit Hilfe leisten. Die Mittelgroßen sind es, die den Beobachter zumeist zu äffen und zu verhöhnen scheinen, die Ehrgeizigen und Eitelen ganz besonders, die in unruhiger Zeit mit Beweglichkeit bald diese, bald jene Wege gehen, von dem sich wandelnden Geschmacke, den wechselnden Wünschen ihrer Auftraggeber geleitet werden. Quentin Massys etwa und Pieter Bruegel sind Persönlichkeiten, deren Entwicklung sich logisch und sinnvoll vollzieht. Und der Meister der weiblichen Halbfiguren, der zu den Kleinen gehört, verleugnet nie gewisse Fehler, bleibt in einem engen, leicht übersehbaren Kreise. Orley aber ist, streng genommen, als Persönlichkeit nicht faßbar, wenn andrerseits geschickt und klug genug, um leicht Fehler und Angewöhnungen abzustreifen. Des erhebenden Anblicks, den die natürliche Entfaltung einer Begabung gewährt, werden wir nicht teilhaft. Zwischen den Gruppen von Schöpfungen, die sich je um ein beglaubigtes Werk des Meisters zusammenbringen lassen, scheint die Ver-

[1]) Ein Beispiel der Verwirrung, die selbst dort herrscht, wo Klarheit am leichtesten erreichbar ist, nämlich in der Brüsseler Galerie: Das Haneton-Triptychon, das aus der Brüsseler St. Gudule-Kirche stammt, wo es traditionell Orleys Namen führte, erscheint im Brüsseler Katalog von 1889 als »*Orley*« (Nr. 40), im Katalog von 1900 als »*maître de Ste-Gudule*« (Nr. 559), im Katalog von 1906 als »*Colin de Coter*«.



Abb. 1. Colijn de Coter
Johannes Evangelista
Paris, Privatbesitz

bindung zu fehlen; mindestens wirkt das Nacheinander der Gestaltungsweisen nicht wie etwas Notwendiges. Das den Beobachter mit Sicherheit erfüllende Gefühl, das die Erkenntnis organischer Entwicklung mit sich bringt, stellt sich nicht ein. Und die peinliche Unsicherheit wird durch die Erwägung verstärkt, daß Gemachtes leichter als Entstandenes nachgeahmt werden kann, daß also die Gefahr, Arbeiten Orleys mit Arbeiten seiner Nachahmer zu verwechseln, von vornherein gefürchtet werden muß. Orley war erfolgreich, vom Hof begünstigt, stand im hellen Lichte, war in einer Stadt tätig, in der zu jener Zeit starkes Bedürfnis zu befriedigen war. Die Brüsseler Kunst lag, so lange Orley tätig war, durchaus unter seiner Herrschaft. Das wesentliche kunstgeschichtliche Interesse an der Orleyschen Kunst scheint mit der Vorstellung verbunden zu sein, daß wir ein typisches Schaffen kennen lernen, daß wir den allgemeinen Geschmackswandel, der sich zwischen 1510 und 1540 in Brabant vollzog, verfolgen, daß wir dieses Allgemeine auf keine Art besser verfolgen können oder auch nur ebensogut. Massys gehört einer anderen Generation, und sein stilsicheres Schaffen ward vom Wandel der Zeit nur leicht berührt. Bosch war eine eigensinnige Persönlichkeit. So beweglich und bereit, im Strome zu schwimmen wie Orley, war keiner, selbst Jan Gossaert nicht, der ihm freilich am ähnlichsten ist. Über den Gegensatz zwischen Orley und Gossaert, über das Verhältnis zwischen diesen Meistern, wird noch viel zu sagen sein. Hier sei nur daran erinnert, daß Jan Gossaert unstät umhergetrieben wurde, seine Anregungen weithin über die Niederlande ausstreute, während der seßhafte Rivale die Wirkung seines Schaffens auf

eine Kunststätte konzentrierte und seinen Stil auf engbegrenztem Felde zur Herrschaft brachte.

Bernaert van Orley kam in Brüssel zur Welt. Van Mander[1]), der seinen Geschlechtsnamen nicht zu kennen scheint, spricht von Barent van Brussel. Der Maler selbst nennt sich Bruxellanus. Auf seine Herkunft und seine Familienumstände hat ein von Alex Pinchart[2]) in den Königlichen Archiven gefundenes Dokument Licht gebreitet. Im Jahre 1527 ward zu Brüssel ein Verfahren eingeleitet gegen Bernaert und seine Sippe sowie gegen eine Reihe anderer Maler und Bildweber, die gemeinsam den »Irrlehren« des Prädikanten Jakob van der Elst gelauscht hatten. Wir finden neben Bernaert verzeichnet seinen Vater Valentin mit der Gattin, dann die Frau Bernaerts, Agnes Seghers, die beiden Brüder Everard und Gomar, einen Neffen Schemier, ferner die Maler Jean van Coninxloo (»son parent«) mit der Frau Elisabeth, den Maler Jean Tons mit dem Sohne Henri, eine Anzahl Bildweber, dabei den berühmten Pierre de Pannemaker, u. a. Das Schriftstück enthält auch mehrere Altersangaben. Valentin van Orley, der Vater unseres Meisters, war 1527 61 Jahre alt, Bernaerts Weib Agnes 34—35, sein Bruder Everard 36—37; Gomars Alter scheint nicht angegeben zu sein, leider auch Bernaerts Alter nicht.



Abb. 2. Colijn de Coter
Magdalena
Berlin, Sammlung R. v. Kaufmann

[1]) Het Schilder-boeck (1618) f° 133 v°.

[2]) Crowe et Cavalcaselle, Les anciens peintres flamands, 1863 Brüssel, Paris, II (Annotations) S. CCLXXXVII. — Alphonse Wauters, B. v. O., in der Serie: les artistes célèbres, Paris, librairie de l'art, S. 18. — Das Dokument war nach dem Tode Pincharts nicht zu finden.

Valentin van Orley heiratete am 13. Mai 1490 Marguerite van Pynbroeck, die Mutter Bernaerts. Sie starb 1501. Am 26. April 1502 ging er die zweite Ehe ein mit Barbe van Cappenberghe. Er zeugte mehrere Söhne, die sämtlich Maler wurden [1]). Die Reihenfolge, in der Wauters die Söhne aufführt: Philippe, Bernaert, Everard, Gomar —, scheint mir nicht ganz richtig zu sein, und ich weiß nicht, mit welchem Recht Philippe [2]) als »frère aîné« Bernaerts bezeichnet wird. Der älteste der Brüder muß doch wohl Everard, der 1491 geborene, sein.

Über Bernaerts Geburtsjahr läßt sich Bestimmtes nicht ermitteln. Vor 1492 schwerlich — wenn wir nicht annehmen wollen, er sei als Zwillingsbruder Everards zur Welt gekommen — nach 1495 wahrscheinlich nicht: so läßt sich etwa der Zeitpunkt festlegen. Wir haben genug Veranlassung, das Geburtsjahr möglichst früh anzusetzen. Schon 1515 sehen wir den Maler für den Hof der habsburgischen Statthalterin tätig, 1518 erhält er die Bestallung als Hofmaler. Sein Porträt von Dürers Hand aus dem Jahre 1521 läßt ihn eher 30- als 20jährig erscheinen.

Bernaerts Vater, der einem Brüsseler Geschlecht angehört, von dem eine gliederreiche Brüsseler Malerfamilie abstammt, taucht eines Tages in Antwerpen auf. 1512 wird in Antwerpen als Freimeister aufgenommen: Valentyn van Bruesele. In demselben Jahre, dann 1516 und 1517 meldet er je einen Lehrknaben an. 1517 wird Everaert van Orby (doch wohl Orley) als Freimeister in Antwerpen zugelassen. Everaert zog entweder 1517 dem Vater nach oder er war schon vor 1517, etwa als Geselle, im Hause des Vaters zu Antwerpen tätig [3]).

Der Antwerpener Aufenthalt ist eine Episode in der Familiengeschichte der Orley, da nach 1517 der Name in den Listen der Scheldestadt nicht mehr vorkommt, und 1527 die Familie in Brüssel wieder beieinander ist.

Bernaert scheint nicht mit nach Antwerpen gezogen zu sein und war vermutlich 1512, als der Vater dort Freimeister wurde, in Brüssel schon selbständig. Vielleicht ging Valentijn dem Wettbewerbe mit seinem strebsamen Sohn aus dem Wege. *1512 wäre nach allem, was wir wissen, ein passendes Datum für die Anfänge der Tätigkeit Bernaerts.*

Da unser Interesse an Bernaert van Orley, je schärfer wir sein Schaffen ins Auge fassen, zu einem Interesse am Zustande der Brüsseler Kunst wird, so erhebt sich das Bedürfnis, einige Klarheit über die Brüsseler Malerei in der Zeit, ehe Orleys Tätigkeit einsetzte, zu erlangen. Wir wissen wenig von der Kunstübung zu Brüssel in der Zeit zwischen 1464, dem Todesdatum Rogers van der Weyden, und 1512, dem terminus post quem des Orleyschen Wirkens. Roger wird in Brüssel noch Jahrzehnte nach seinem Ableben herrschend gewesen sein. Wenn wir etwa in Brügge beobachten, wie lange die Erfindungen dieses stilsicheren Meisters vorbildlich blieben, so müssen wir in Brüssel selbst, wo er ein Menschenalter tätig war, eine um so längere Dauer dieser Herrschaft voraussetzen.

In jüngerer Zeit sind wir über einen Maler unterrichtet worden, der in Brüssel in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts arbeitete. Damit wurde eine Lücke ausgefüllt. Ich spreche von *Colijn de Coter*, der den Stadtnamen und den Namen der Grafschaft seinem Namen hinzugefügt hat. Freilich wandte dieser Meister sich 1493 nach Ant-

[1]) Alle diese Daten bei Wauters, a. a. O. S. 10.

[2]) Ob der Meister Philippe von Brüssel, der 1513 den Entwurf für eine Bildweberei in Löwen machte, mit Philippe van Orley identisch sei, steht keineswegs fest.

[3]) Liggeren S. 77, 78, 86, 88, 89.

werpen, falls er nämlich mit Colijn van Bruesele identisch ist, der in den Antwerpner Gildenlisten vorkommt.

Camille Benoit[1]) hat den beiden signierten Gemälden im Louvre und in Vieure[2]) bereits die Flügel eines Passionsaltars hinzugefügt, die trauernden Gestalten der Magdalena in der Sammlung R. v. Kaufmann[3]) in Berlin und des Johannes im Pariser Privatbesitz (Abb. 1 und 2), und hat andeutend noch zwei Stücke in der französischen Provinz erwähnt, die mir nicht bekannt geworden sind.

Die Tafeln im Louvre, das Mittelstück eines Altares mit der Dreieinigkeit[4]) und der rechte Flügel mit den klagenden Frauen, sind leider nicht vollkommen erhalten, geben immerhin mit ihrer etwas leeren Monumentalität, ihrer eintönigen Schärfe und Bitterkeit eine bestimmte Vorstellung von dem Meister, der sich also bezeichnet:

COLIIN · DE · COTER
PINGIT · ME · IN · BRA
BANCIA · BRVSELLE

Die groß entworfene Gestalt des toten Christus, die das Mittelfeld beherrscht, kommt ähnlich vor in dem Holyrood-Altar Hugos van der Goes und in einem deutschen (?) Gemälde, das sich in die Sakristei von S. Alessandro in Colonna zu Bergamo[5]) verirrt hat (dort »Dürer«). Die Komposition in Bergamo hängt sicher irgendwie, direkt oder mittelbar mit Colijns Gestaltung zusammen. Die Erfindung in Holyrood könnte allenfalls selbständig sein. Die Vermutung liegt nahe, daß ein Werk Rogers gemeinsame Quelle für diese Kompositionen sei.

Die sanftere Tafel in der Kirche zu Vieure (Abb. 3), die 135 cm hoch, 108 cm breit ist, mit der Madonna und dem hl. Lukas erinnert nicht so stark an Rogers klassische Gestaltung dieser Gruppe als an den Flémalle-Meister, nach dessen Vorbilde Zimmertraulichkeit und Helldunkelwirkung mindestens erstrebt sind. Die Inschrift am Gewandsaume der Gottesmutter lautet: COLIIN DE COTER PINGIT ME IN BRABANCIA.

Ein im englischen Kunsthandel angebotenes Madonnenbild (Abb. 4), das sich durch gute Erhaltung auszeichnet, von sehr stattlichen Verhältnissen, über $1\frac{1}{2}$ m hoch, gibt eine günstige und reiche Vorstellung von der Kunst des Brüsseler Meisters. Eine Signatur trägt es nicht, die Stilverwandtschaft, namentlich mit dem Lukasbilde, ist aber so deutlich, daß meine Zuschreibung wohl Beifall finden wird.

In auffällig schmalem Felde, das überfüllt erscheint, in enger Stube mit scheinbar ansteigendem Fußboden die sitzende Gottesmutter, ein Engel, der, einen Blumenkorb reichend, sich neben sie zwängt, und oben zwei Engel fliegend mit einer großen

---

[1]) Chronique des arts 1899 S. 160, 1902 S. 312, 1903 S. 2. — Die lesende Frau, die der Louvre auf der vente Lelong kaufte, und die C. B. in diesem Zusammenhang bringt, ist eine charakteristische Arbeit *Jan Provosts* und gehört mit einem sitzenden Mann im Prado (Nr. 1443, Photo. Anderson Nr. 16129) zu einem Altare.

[2]) Entdeckt von A. d'Auvergne (cf. Delaborde, Ducs de Bourgogne II (1851) p. LII und Schnaase[2] VIII S. 264, Note 1).

[3]) Publikation dieser Sammlung Taf. 2.

[4]) Dieselbe Komposition zeigt das Bild im Löwener Stadthause, das mit dem Flémallemeister in Verbindung gebracht worden ist (Brügger Ausstellung von 1902, Nr. 206, Pigmentdruck Bruckmann), und die Variante in der Brüsseler Galerie, die um 1520 entstanden, stilistisch Colijn schon recht fern steht. Das Bild in Löwen ist der Louvre-Tafel nahe verwandt, auch in der Formbehandlung.

[5]) Photo. A. Taramelli, Bergamo.

Krone. Die Typik ist klar und lehrreich in ihrer Abstammung und in ihren besonderen Eigenschaften, an denen wir Colijn wiedererkennen. Die schematischen und wenig beseelten Köpfe erscheinen hoch und steil. Die Teile des Kopfes, namentlich Nase



Abb. 3. Colijn de Coter
Die Madonna und der hl. Lukas
Vieure bei Moulins

und Auge, sind im Verhältnis zum Ganzen des Kopfes zu klein gebildet. Die Nase besonders sehr wenig ausladend und mit sehr schwachen Flügeln. Die Falten zeigen viele Parallelzüge und sind stellenweise, namentlich im Weißzeug, ungemein hart und scharf. Wie in Vieure ein Komponieren, das sich vor leeren Stellen ängstigt und mit zweifelhafter Perspektive viel zu viel Aufsicht gewährt. Wie in Vieure die Madonna mit großem Strahlennimbus (in einem niederländischen Bilde dieser Stilstufe eine recht auffällige Zutat). Sehr ähnlich wie in Vieure das dicke und altklug dreinschauende Christkind. Die Engel im Louvre-Bilde vergleichen wir mit nicht weniger positivem Ergebnis. Die photographische Vorlage der Abbildung verdanke ich den Eigentümern des Bildes, den Herren P. und D. Colnaghi & Co. in London.



Abb. 4. Colijn de Coter
Die Madonna mit Engeln
London, P. und D. Colnaghi & Co.

Das zweite Werk, das ich dem Meister zuschreibe, ist im spanischen Kunsthandel aufgetaucht, ein Altarflügel (Abb. 5) mit den aufrecht nebeneinander stehenden Heiligen Michael und Agnes (120 cm hoch). Im Hintergrund Laubbäume. Am auffallendsten ist die Freude an langen, geraden Faltenlinien, die den Figuren das Knochengerüst zu ersetzen scheinen. Der Kopf der Agnes steht dem Kopf der Madonna in Vieure besonders nahe. Das Laubwerk im Fond ist ähnlich gebildet wie in der Tafel mit der trauernden Magdalena in der Sammlung v. Kaufmann.

Vollkommen übereinstimmend mit dem spanischen Altarflügel ist der hl. Michael (Abb. 6) in der Sammlung Virnich zu Bonn [1]), eine steile Figur von sehr starker Plastik, mit schwarzem Schatten, von düsterer, schwerfälliger Größe.

[1]) Düsseldorfer Ausstellung (1904) Nr. 172 (145×63 cm). Aus der Sammlung Lyversberg. Im Katalog der Ausstellung zu spät datiert (um 1530), aber mit richtigem Gefühl nach Brüssel gesetzt, wohl wegen der Ähnlichkeit der Gestalt mit Rogers Michael im Altare von Beaune.

Mit nicht geringerer Sicherheit schreibe ich dem Brüsseler Meister zwei Altarflügel in der Sammlung Masure-Six zu Tourcoing (Abb. 7, 8) zu, die mir auf der Brügger Ausstellung 1907 bekannt wurden [1]).

Man hat mit Recht, wie mir scheint, an der Spitze der Männer und Frauen, die im Gefolge Christi auf dem einen, im Gefolge Mariae auf dem anderen Flügel knien, Philipp den Schönen und seine Gemahlin, Jeanne la Folle, erkannt. Colijn erscheint in Verbindung mit dem jugendlichen burgundisch-habsburgischen Fürsten, der 1478 geboren, hier etwa 20jährig erscheint. Der Hofmaler dieses Fürsten, der den Altar von Zierikzee [2]) ausführte, erscheint stilverwandt mit Colijn. Sehr wichtig ist die ziemlich genaue Datierung, die wir hier gewinnen.

Nicht mit vollkommener Sicherheit schreibe ich dem Meister die Kreuzabnahme der Stuttgarter Galerie (Nr. 117 [3]) zu. Die Luftlosigkeit der Komposition ist hier auffällig. Die Schwärze der Schatten, der eintönige dumpfe Ernst des Ausdrucks und die (äußerliche) Formengröße geben einen fast spanischen Gesamteffekt.

Ein unerfreulicher Flügelaltar in der Brüsseler Galerie [4]) mit auffallend häßlichen Typen, unklar komponiert, in aufgelockertem Stil, anscheinend schon zu Beginn des XVI. Jahrhunderts entstanden, erinnert sehr entschieden an Colijn, sei es, daß wir darin ein spätes Werk seiner Hand, eine Arbeit aus seiner Werkstätte oder die Schöpfung eines unmittelbaren Nachfolgers zu sehen haben. In jedem Fall ist diese Leistung mit ihren Schärfen, Grimassen, ihrem lauten und wüsten Wesen charakteristisch für die brabantische Kunst in der Zeit um 1515. In der Kreuzabnahme der Mitteltafel hat sich der Meister nicht ganz losmachen können von Rogers klassischer Gestaltung der Komposition. Die Vergleichung ist lehrreich. Die Flügelbilder, rechts die Gefangennahme Christi, links die Auferstehung sind noch verworrener, wild und ohne Maß.

Ähnliche Typen, dieselben harten Faltenlinien und übertrieben starke Plastik zeigt die seltsame Komposition des Heilsbrunnens (Abb. 9), die Altartafel der santa casa de Misericordia zu Oporto [5]). Diese Tafel läßt sich erfreulich genau datieren. Das Stifterpaar ist Manuel von Portugal und Eleonore, die habsburgische Prinzessin, die er 1519 heiratete. Da der König schon 1521 starb, stehn wir vor einer um 1520 geschaffenen Arbeit, vor der Arbeit eines Hofmalers, der, wie aus dem Stile deutlich wird, mit Eleonore von Brüssel oder Mecheln nach Portugal gegangen war, wenn nicht das Altarbild, etwa als Geschenk der niederländischen Statthalterin, nach dem Süden geschickt wurde. Margarete ist unter den Frauen, die rechts bescheiden knieen, erkennbar, namentlich an der Kopftracht, dem sternförmig gefältelten Brusttuche.

Zur Charakteristik der Brüsseler Kunst, wie sie sich in den ersten Jahren des neuen Jahrhunderts entwickelte, nenne ich noch die gemalten Flügel des Altars zu Orsoy in der Rheinprovinz [6]), mittelmäßige Leistungen mit unverkennbarem Nachklang der Coterschen Formensprache und das vielleicht derselben Werkstatt entstammende

[1]) Exposition de la Toison d'or Nr. 34, 35 »inconnu Brabançon, fin XVe siècle«.

[2]) Brüssel, Galerie Nr. 557, expos. de la Toison d'or Nr. 32, 33.

[3]) Photogr. Hoefle, publiziert in Speemanns »Museum« mit Abdeckung der üblen Anstückelungen, die den Eindruck der Tafel arg beeinträchtigen.

[4]) Nr. 580.

[5]) Publiz. gaz. d. b.-a. 1897, Sept. als »Gerard David«. In diesem wertlosen Aufsatz ist über den Stil nur Falsches und über das Dargestellte gar nichts gesagt.

[6]) Düsseldorfer Ausstellung 1904, Nr. 91. Publik. dieser Ausstellung Taf. 24, vgl. Clemen, Rheinprovinz I. S. 296.



Abb. 5. Colijn de Coter
Der Erzengel Michael und die hl. Agnes
Spanien, Kunsthandel

Altarbild, mit der Geburt Christi rechts und der Beschneidung links, das unter Nr. 541[1]) in der Brüsseler Galerie zu finden ist.

Auf der Brügger Leihausstellung von 1907 waren ohne Nummern zwei trüb gegewordene, nicht eben bedeutende Tafeln aus St. Rombaut in Mecheln ausgestellt, Gegenstücke, die bei schärferer Prüfung das Zusammenarbeiten zweier Maler erkennen ließen. Die eine Tafel ist von dem Maler des Orsoyschen Altars ausgeführt — abgesehen von den Stifterporträts —, das Gegenstück ist ganz von dem Meister der Magdalenenlegende gemalt. Auf der ersten Tafel empfängt St. Rombaut einen Brief, auf der zweiten ist ein Zahltisch in einer Kirche dargestellt. Der Zusammenhang ist nicht unwichtig, indem er meine Kombinationen bestätigt und den Meister der Magdalenenlegende, den wir des öfteren in Orleys Nähe finden werden, dessen fruchtbares Atelier allem Anschein nach in Brüssel stand, als Schüler oder Mitschüler eines mit Colijn de Coter im Zusammenhang stehenden Meisters finden. Die Tafeln gehören zu einer Serie von Legendenszenen in St. Rombaut zu Mecheln. Wir sehen also Ausläufer der Brüsseler Kunst in Mecheln, wenn wir nicht annehmen wollen, daß diese Tafeln von Brüssel importiert worden seien. Der Altar von Beighem[2]), in dem der Stil des Magdalenenlegendenmeisters einsetzt, zeigt auch direkt Zusammenhang mit Colijn.

Als ein Nachfolger, vielleicht ein Schüler Colijns erscheint der breit erzählende Maler, von dem die Brüsseler Galerie zehn Darstellungen aus der Abtei von Affligh em, Szenen der Jugend Christi und der Passion (Nr. 552, 554) besitzt. Er hat ganz gewiß auch die sechs großen, bunten und leeren Rundbilder mit der Josephsgeschichte ausgeführt, von denen vier im Kaiser-Friedrich-Museum zu Berlin (Nr. 539 A—D) vereinigt sind, zwei Herrn Valckenberg in Worms gehören. Dieser Meister hat die Ortsangabe »te Bruesele« auf eine seiner Tafeln in der Brüsseler Galerie geschrieben. Man sollte ihn also den *»Brüsseler Meister der Josephsfolge«* nennen. Seine Arbeitszeit, dem Stil nach zu urteilen, liegt um die Jahrhundertwende.

Die Flügelbilder von Ziericksee[3]) mit den Porträten Philipps des Schönen und der Jeanne la Folle haben mit den beiden Folgen so viel Stilverwandtschaft, daß ich den Meister der Josephsfolge mit diesem Hofmaler, der um 1500 in Brüssel gearbeitet, identifiziere. Der überaus kahle Stil dieses Meisters — mit steifen Figuren, punktiertem wie gesticktem Laub — setzt sich fort in einer Gruppe schwacher Madonnenbilder, wie die öfters als »Gerard David« ausgestellte und abgebildete im Freien sitzende Gottesmutter in der Sammlung des Freiherrn Albert Oppenheim in Köln[4]). Wahrscheinlich geht das leere Brustbildnis Philipps, das in mehreren Repliken erhalten ist, auf diesen Maler zurück, wie auch ein hübsches Kinderporträt seiner Tochter Isabella (im Londoner Kunsthandel, 1908) und mehrere fürstliche Frauenbildnisse in Hampton Court. Bemerkenswert ist, wie wir des öftern an den habsburgischen Hof geführt werden, für den Orley um 1515 zu arbeiten begann.

Der Boden, auf dem Orleys Kunst erwuchs, zeigt sich, soweit das mühsam zusammengesuchte Bildermaterial eine Vorstellung gibt, zwischen 1490 und 1510 un-

[1]) Der Kopf des geistlichen Stifters ist von anderer Hand aufgemalt.

[2]) Brügger Leihausstellung 1902, Nr. 314—317, publiz. S. Wytsman, tableaux anciens peu connus en Belgique, Bruxelles, 1903.

[3]) Dazu gehört als Mitteltafel ein Jüngstes Gericht, das sich jetzt im Besitz des Herrn A. A. Reynen zu Antwerpen befindet (vgl. A. A. Reynen, Un triptique historique. Anvers 1887).

[4]) Replik von derselben Hand in der Galerie zu Lille (Nr. 225).

fruchtbar. In diesen Jahrzehnten blühte zu Brügge die Kunst Gerard Davids, die reinen Stils und in organischem Zusammenhang mit der älteren Brügger Kunst eine neue Gefühlsart in wohlgefälligen Formen, mit verfeinertem Vortrage zum Ausdruck brachte. Von dieser zarten Brügger Malkunst scheint kein Abglanz nach Brüssel zu fallen. Mit Antwerpen ist eher Zusammenhang wahrzunehmen. Die aufstrebende Scheldestadt, die in dieser Zeit von überall Talente an sich zu ziehen begann, lag geographisch näher. Zwischen Brüssel und Antwerpen (und Mecheln) gab es rege Beziehungen. Colijn de Coter und Valentijn van Orley wandten sich, wie es scheint, von Brüssel nach Antwerpen. Dort wie hier wurden die Maler vielfach herabgezogen zur Dekoration der Flügel jener zumeist für den Export geschaffenen holzgeschnitzten Altäre. Wir ahnen aber ein weit reicheres Streben in Antwerpen als in Brüssel. Quentin Massys steckte das allgemeine Ziel weiter. Und abgesehen von diesem großen Vorbilde, reizte die Originalität Hieronymus Boschs zu neuartigen Bemühungen, zu Bereicherungen des Darstellungskreises. Patenier und später Pieter Bruegel kamen in Antwerpen empor. In Brüssel finden wir die Landschaftsdarstellung verkümmert. Rogers Vorbild wies am wenigsten auf die Landschaft. Colijn scheint die Landschaft zu meiden, und der Meister der Josephsfolge hält sich an ein erstarrtes Schema ohne selbständige, oder auch nur seiner Generation entsprechende, Beobachtung. Die Bildnismalerei scheint im Donatorenporträt ein



Abb. 6. Colijn de Coter
Der Erzengel Michael
Bonn, Sammlung Virnich

subalternes Dasein zu führen. Die Anstrengung scheint mehr auf die Bewältigung großer Flächen, auf die Erledigung quantitativ erheblicher Aufgaben als auf sorgsame Durchbildung auszugehen, so daß die Malkunst einen derben Charakter annimmt, auffällig leere Formensprache, erstarrte Typik. Rogers Dramatik lebt sich aus; für das gefällig Empfindungsvolle, das in Memlings, Davids und auch in Massys Kunst als die beste Errungenschaft sich entfaltet, scheint in Brüssel kein rechter Boden zu sein.

Ohne die Beachtung der Bildweberei ist gewiß die Vorstellung von der Brüsseler Kunstübung unvollständig. Und wie wir deutlich erkennen werden, wie viel in Orleys Werk die Teilnahme an der Kunstweberei bedeutet, so mögen, was freilich nicht ebenso klar gemacht werden kann, schon in der Zeit zwischen 1490—1510 die Wandteppiche viele der besten Kräfte der Brüsseler Gilde an sich gezogen haben. Vielleicht hat die Übung des Entwerfens für den Webstuhl jene dekorative Leere, jene luftscheue Kompositionsart, jene Vernachlässigung der Einzelheiten, kurz einige der Schwächen des Brüsseler Treibens, die wir beobachtet haben, wenn nicht hervorgerufen, so doch gesteigert.

Die ältesten urkundlichen Nachrichten über Arbeiten Bernaerts von Orley stammen aus dem Jahre *1515* und sind ergiebig.

In diesem Jahre führte Orley den ehrenvollen Auftrag aus, die sechs Kinder Philipps des Schönen, die jungen Prinzen und Prinzessinnen, die in den Niederlanden aufwuchsen (Karl, Ferdinand, Isabella, Marie, Eleonore und Katharina), zu malen als Geschenk für den König von Dänemark [1]). Ähnliche Aufträge folgen 1516. Natürlich hat es nicht an Versuchen gefehlt, aus der erheblichen Zahl sicherer und zweifelhafter Bildnisse jener fürstlichen Persönlichkeiten Orleys Arbeiten herauszufinden. Ich komme darauf zurück. Hier genügt es, festzustellen, daß kein erhaltenes Porträt von Orleys Hand mit dem Auftrage von 1515 sicher in Verbindung gebracht werden kann.

Im Jahre 1515 schickte die Genossenschaft des heiligen Kreuzes von Furnes in Flandern einen Beauftragten zu Bernaert von Orley nach Brüssel und traf mit dem Maler Vereinbarungen über einen Altar für St. Walpurgis [2]). Der etwa 22jährige Meister hatte sich wohl schon mit Altarwerken für Brüsseler Kirchen Ansehen erworben. Charles van der Burch, der Beauftragte, brachte einen Entwurf heim — »eene patron ghemackt bij Bernaert Orley.« 1515 und 1517 sind erhebliche Zahlungen an den Maler gebucht, 1520 war das Werk fertig und wurde nach Furnes gebracht. Im ganzen wurden dem Maler 604 livres bezahlt. Nach der Höhe der Kosten und der Länge der Arbeitszeit war der Altar ein umfangreiches Werk. Eine handschriftliche Beschreibung der Kirche aus dem Jahre 1792 von Breynaert gibt eine Vorstellung von dem Inhalte.

Die Angabe lautet:

»A côté du portail de l'église est une place carrée. Au mur du côté ouest se trouve un tableau qui a servi autrefois de retable à l'autel de la sainte Croix et qui se fermait au moyen de volets; ce qui est prouvé par la représentation historique de l'arrivé de la relique de la sainte Croix, en cette ville, et de l'autel où elle fut déposée. Ce tableau est peint sur bois et représente la sortie de Jésus des portes de Jérusalem

[1]) Wauters a. a. O. S. 12.

[2]) Ch. Carton und F. van de Putte, Collégiale de Sainte Walburge, Annales de la société d'émulation, Bruges 1850, 2. Série t. 8, S. 191—216, — 1862, 2. Série t. 12, S. 128—131 — A. J. Wauters, le rétable de Sainte Walburge, Bruxelles 1899.

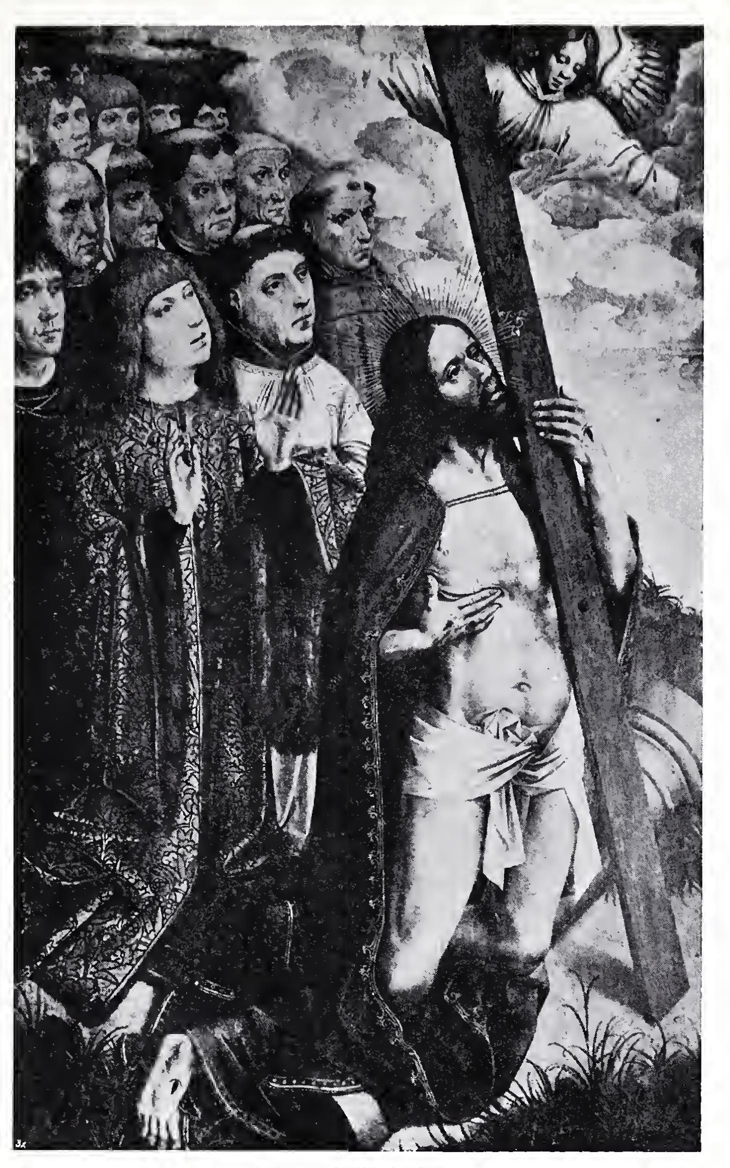


Abb. 7. Colijn de Coter
Christus als Schmerzensmann und Stifter, dabei Philipp der Schöne



Abb. 8. Colijn de Coter
Maria und Stifterinnen, dabei Jeanne la Folle

Tourcoing, Sammlung Masure Six

où sainte Véronique rencontre Jésus. Il représente aussi le crucifiement et la descente de la croix.«

A. J. Wauters, der nicht zu verwechseln ist mit dem Archivforscher Alphonse W., hat dem Altare von Furnes eine Studie gewidmet und ein dem Inhalt nach vorher dunkles Bild in der Galerie von Turin [1]), das die Stilkritik (zuerst Scheibler) richtig »Orley« genannt hatte, als einen Bestandteil des Altares von Furnes nachgewiesen [2]). In der Hauptsache halte ich die Kombination für geglückt, in Nebendingen habe ich manches auszusetzen.

Der Altar des heiligen Kreuzes war ein Flügelaltar. Vier oder fünf Szenen werden von Breynaert genannt, die inhaltlich zwei Gruppen bilden.

1. Kreuztragung.
2. Kreuzigung.
3. Kreuzabnahme.
4. Ankunft der Reliquie des heiligen Kreuzes.
5. Der Altar, wo die Reliquie aufgestellt wurde.

Offenbar waren die fünf Darstellungen so verteilt, daß der geöffnete Altar die Passion Christi zeigte, etwa mit der Kreuzigung im breiten Mittelfelde, der geschlossene Altar aber die Geschichte der Reliquie in zwei Bildern. Diese meine Vorstellung weicht von der Anschauung ab, die A. J. Wauters sich gebildet hat. Der belgische Autor hält das Turiner Bild, auf dem er — nicht wie ich, die 5. Szene — sondern die 4. und 5. Szene erblickt, für das Mittelbild des Altares und verteilt die Passions-Szenen auf die Flügel außen und innen. Zeigt der Altar in solcher Gestaltung fremdartige und bedenkliche inhaltliche Disposition, so wird die Annahme schlagend widerlegt durch die Perspektive des Turiner Bildes. Die Architektur ist nämlich so gezeichnet, daß der Verschwindungspunkt beim linken Bildrande liegt. Mit Sicherheit können wir, nach der Analogie aller anderen Orleyschen Altarbilder, daraus schließen, daß wir nicht das Mittelbild, sondern ein Flügelbild von der rechten Seite vor uns haben. Meine Verteilung der Szenen paßt genau zu der Beschreibung Breynaerts, der als den eigentlichen Inhalt (»das Bild stellt die Passion dar«) die Szenen bei geöffneten Flügeln angibt und nebenher, nur zum Beweise, daß das Malwerk vom Altar des heiligen Kreuzes stamme, die historischen Szenen (*die* von der Außenseite) erwähnt.

Die Tafel in Turin ist jetzt 95 cm hoch und 106 cm breit. Daraus würde sich für das verschollene Mittelbild eine Breite von mehr als 2 m bei einer Höhe von weniger als 1 m ergeben — also ein unglückliches Format —, falls das Turiner Bild in seinen originalen Grenzen erhalten wäre. Der rechteckige obere Abschluß ist auffällig an und für sich; der Horizont erscheint ungewöhnlich hoch.

Ich nehme, nach Analogie der meisten anderen Altäre aus dieser Zeit, einen geschweiften oberen Abschluß an. Als die Tafel aufhörte ein Altarflügel zu sein und ein Galeriegemälde wurde, gab man ihr die rechtwinklige Form. Das Turiner Bild war ursprünglich auf der linken Seite wesentlich höher. Für das Mittelbild ergibt sich nun ein gefälliges, bei Orley auch sonst übliches Format (Breite 215, Höhe etwa 130 cm, vgl. Abb. 10).

[1]) Nr. 318, (194) h. 95, br. 106 cm. Aus pal. Durazzo zu Genua 1824 erw. Photo. Anderson 10746, Alinari 14849.

[2]) Die ältere Vermutung, die in der kunstwissenschaftlichen Literatur oft wiederkehrt, daß eine — mit Unrecht Orley zugeschriebene — Kreuzabnahme in der Ermitage zu St. Petersburg von diesem Altar stamme, ist mit der neueren Vermutung unvereinbar und gewiß falsch. Diese Kreuzabnahme ist ein Werk Jan Gossaerts und vermutlich identisch mit dem Bilde, das van Mander bei einem Herrn Magnus in Middelburg sah. Eine Kopie bei Mr. Dolfus in Paris.

Die Sicherheit, daß in dem Turiner Bild ein Teil des Altares von Furnes gefunden ist, gründet sich nur — von der Aussage des Stils abgesehen — auf die Angabe Breynaerts, der *Altar, wo die Reliquie des heiligen Kreuzes deponiert war,* sei

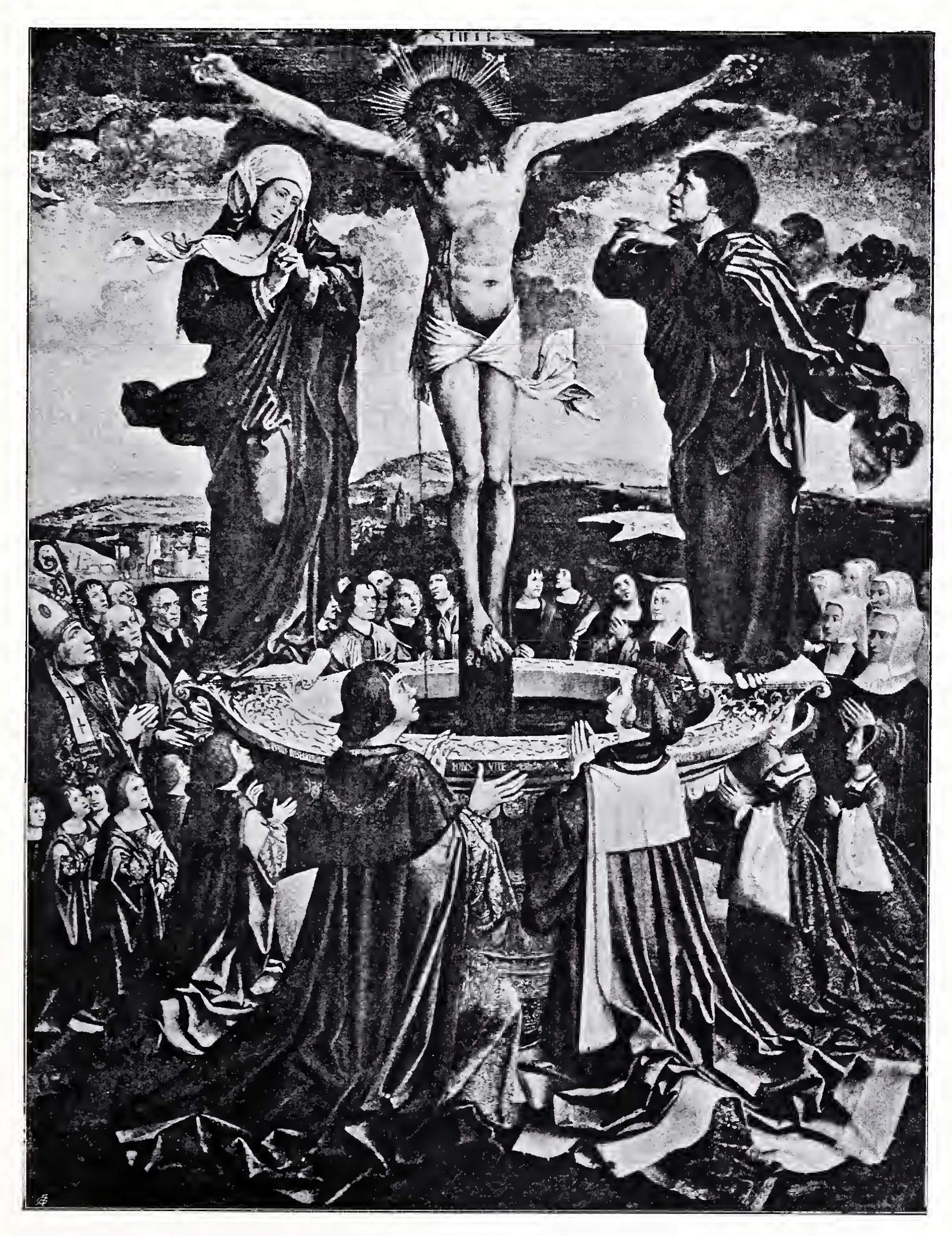


Abb. 9. Brüsseler Hofmaler um 1520
Der Heilsbrunnen mit dem Königspaar von Portugal
Oporto, Santa casa de misericordia

dargestellt. In der Nische links erblickt man aufrecht auf dem Altartisch eine pfeilerförmige, kunstvoll verzierte Kapsel, die geeignet erscheint, das Fragment des heiligen Kreuzes zu umschließen.

Im übrigen ist die Deutung der Turiner Darstellung, die A. J. Wauters gibt, nicht einleuchtend und dient nicht dazu, die ganze Kombination sicherer zu machen. Durch Karl den Kahlen erhielt die Kirche von Furnes aus Eichstädt von dem Gebein der hl. Walpurgis. Dargestellt soll die Übergabe der Reliquien an Karl den Kahlen sein. Wir sehen einen reich skulptierten steinernen Kasten umringt von einem französischen König (Carl d. Kahle?), einem Fürsten (Balduin v. Flandern?) und mehreren geistlichen Würdenträgern. Die beiden Geistlichen halten kniend eine Schale, der König, ebenfalls kniend, einen Becher. Vielleicht haben sie das Gerät aus dem sarkophagförmigen Behältnis genommen, vielleicht stellen sie es hinein. Von dem Gebein der hl. Walpurgis aber ist nichts zu erblicken. Erst hätte man in der Legende vom heiligen Kreuz, dann erst in der Legende der Walpurgis die Erklärung zu suchen. Mir ist die Szene nicht klar. Sie war auch Breynaert unklar, der in seiner Beschreibung darüber hinweggeglitten zu sein scheint.

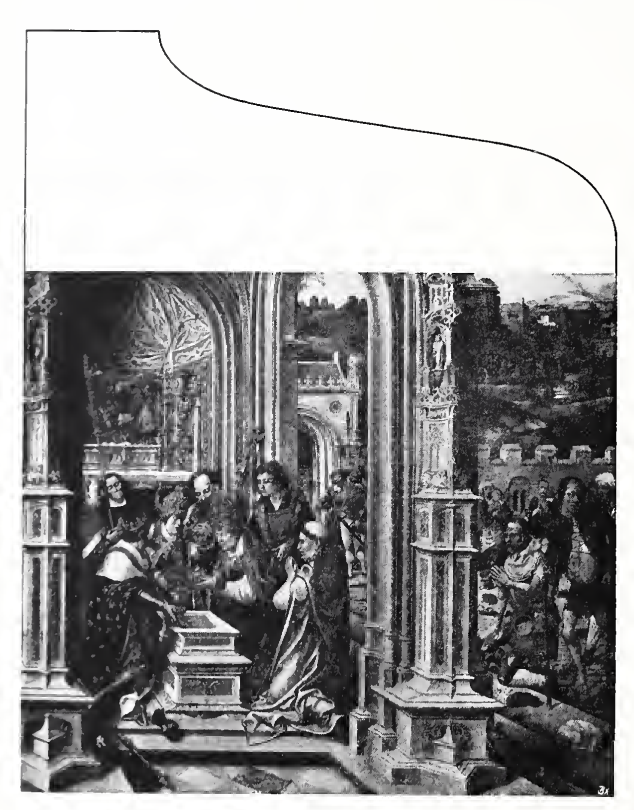


Abb. 10. Bernaert van Orley
Rechter Außenflügel des Altars von Furnes
Turin, Kgl. Gemäldegalerie

Auf dem linken Flügelbilde außen war, wie ich annehme, die Ankunft der Reliquie des heiligen Kreuzes in Furnes zu sehen. Der Reiterzug rechts im Hintergrunde des Turiner Bildes, den A. J. Wauters als »Ankunft der Reliquie« deutet, ist zu nebensächlich und schwer sichtbar und hätte kaum Erwähnung gefunden.

Obwohl ich mir von dem Altar des heiligen Kreuzes im einzelnen ein anderes Bild mache als A. J. Wauters, stimme ich der folgenreichen Entdeckung zu, *daß wir in dem Turiner Gemälde ein Stück des von Orley zwischen 1515 und 1520 ausgeführten Werkes, damit die früheste datierte und gesicherte Arbeit des Meisters besitzen.* Nicht aber die früheste gesicherte. Ein anderer inschriftlich beglaubigter Altar ist offenbar dem Stil nach altertümlicher als das Bild in Turin und ich wende mich, ehe ich die Tafel von Furnes würdige, zu der älteren Schöpfung.

Scheiblers Verdienst ist es, bemerkt zu haben, daß zu der mit Orleys Namen bezeichneten breiten Tafel mit zwei Darstellungen nebeneinander in den kaiserlichen

Sammlungen zu Wien [1]) zwei Flügelbilder der Brüsseler Galerie [2]) gehören. Die Wiener Tafel wurde 1809 von dem Kunsthändler Allard für 4000 fl. gekauft, die Brüsseler Flügel 1839 »de la fabrique de l'église du Sablon« erworben. Der stattliche Flügelaltar, der geöffnet mehr als $3^1/_2$ m breit war, stand ursprünglich wahrscheinlich auf einem Altar der Kirche Notre Dame du Sablon zu Brüssel.

Die Darstellungen sind früher falsch gedeutet worden und werden auch jetzt noch nicht ganz richtig beschrieben. Der Altar ist den Aposteln Thomas und Matthias geweiht von der Genossenschaft der Baumeister und Zimmerleute. Die Gerätschaften dieser Gewerke sind unterhalb der statuarisch aufgefaßten Apostelgestalten auf der Außenseite der Flügel gemalt (Abb. 11 und 12).

Bei geöffneten Flügeln erblickte man vier formal gleichwertige Szenen nebeneinander. Keine glückliche Disposition, keine aus der Triptychonform entwickelte Komposition. In der Mitte eine reiche Grenzsäule. Bis dahin reicht die Erzählung von Thomas, dort beginnt die Geschichte des Matthias. Auf dem linken Flügel innen (Brüssel) ist die Hauptszene aus der Thomaslegende dargestellt: Der Ungläubige legt die Hand in die Seitenwunde Christi. Auf der Mitteltafel links ist eine dramatische Szene zu sehen. Thomas wird von einem Priester mit dem Schwert bedroht (Ausschnitt Abb. 13). Der Fürst, der sich abwendet, scheint durch die Inschrift am Sockel des stürzenden Götzenbildes als Antiochus bezeichnet zu sein. Rechts auf der Wiener Tafel ist nicht, wie die Kataloge angeben, das Pfingstfest dargestellt (Maria fehlt!), vielmehr die Wahl des Matthias zum Apostelamte. Matthias und Barsabas (Bernaba) knien betend bei den elf Aposteln in und vor einem offenen Kapellenraum. Der Lichtstrahl von oben trifft Matthias und entscheidet die Wahl. Auf dem Flügel rechts (Brüssel) ist das Martyrium dieses Apostels zu sehen. Außen auf den Flügeln sind Thomas und Matthias grau in grau statuarisch dargestellt, kniend zu ihren Füßen je vier Männer, vermutlich die Vorsteher der Genossenschaften, die den Altar gestiftet haben.

In der Mittelsäule in metallischem Zierwerk ein Medaillon mit der Umschrift: BERNART VAN ORLEY um ein nicht ganz klares, vielleicht aus B und V (Bernaert Sohn Valentijns?) zusammengesetztes Monogramm.

Ist die Autorschaft Orleys damit gesichert, und muß der Altar, der mit gleichmäßiger Sorgfalt — mit Ausnahme der etwas flüchtiger behandelten Außenseiten der Flügel — durchgebildet erscheint, für eine eigenhändige Arbeit des Brüsseler Meisters gehalten werden, so steht auch das Entstehungsdatum ziemlich fest. Die Vergleichung mit dem zwischen 1515 und 1520 entstandenen Turiner Gemälde zwingt uns, den Zwei-Apostel-Altar so früh wie möglich anzusetzen, also etwa 1512, in die Zeit, da Orley seine selbständige Tätigkeit begann. Der Maler war etwa zwanzigjährig, da er dieses Werk ausführte, das er ehrgeizig und stolz mit seinem Namen bezeichnete.

Des Meisters Art, in ihrer ersten Entwicklungsphase, hat Gelegenheit, sich breit zu entfalten und allseitig zu zeigen. Zum Glück sind die Teile in Brüssel und namentlich das Mittelstück in Wien vollkommen erhalten [3]).

Durch geschickte Rahmung und Trennung der Szenen ist die schwierige Kompositionsaufgabe bewältigt, mit dem Hilfsmittel offner hallenartiger Baulichkeiten. Der

[1]) Nr. 765.

[2]) Nr. 44a (Fétis) = 337 (A. J. Wauters).

[3]) Die beste Abbildung des oft photographierten Wiener Bildes ist die Heliogravüre der Photographischen Gesellschaft in Berlin. Von den Innenseiten der Brüsseler Flügel gibt es nur mittelmäßige Photogramme. Aufnahmen der Außenseiten verdanke ich der gütigen Vermittelung von H. Hymans.



Abb. 11. Bernaert van Orley
Linker Außenflügel des Apostelaltars
Brüssel, Kgl. Gemäldegalerie



Abb. 12. Bernaert van Orley
Rechter Außenflügel des Apostelaltars
Brüssel, Kgl. Gemäldegalerie

junge Meister mag sich schöpferisch gefühlt haben bei dieser Bauleistung, deren Absurdität weniger in den einzelnen Formen als in dem Bei- und Aufeinander von Formen, die nicht zueinander passen, liegt, in dem Stilwirrwarr, in der Häufung von Zier-

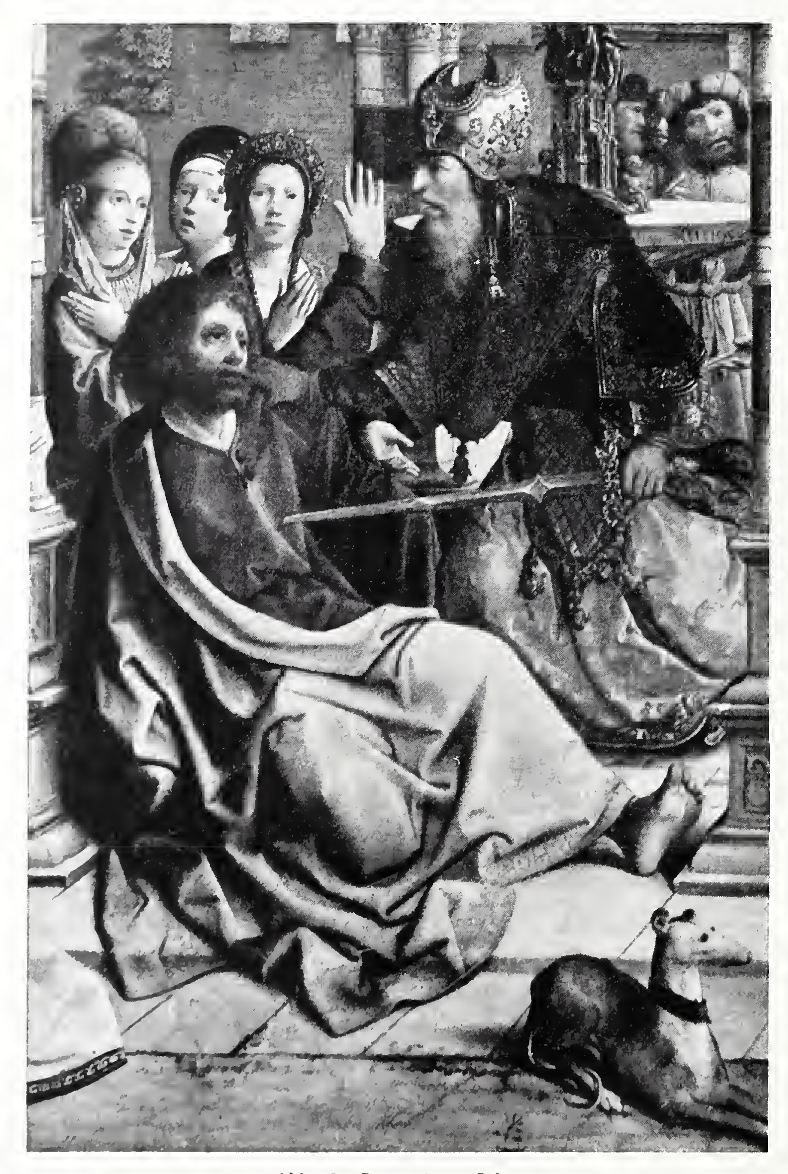


Abb. 13. Bernaert van Orley
Ausschnitt aus dem Mittelbilde des Apostelaltars
Wien, k. k. Hofmuseen

gliedern und in den bedenklichen Proportionen. Entartete Goldschmiedegotik und halb verstandene Renaissance stoßen hart aneinander. Die Farbigkeit des Baumaterials, die Fülle des Figurenschmuckes und einzelne fast barbarische Motive bringen den

Eindruck fremdartiger Altertümlichkeit und festlichen Prunkes hervor. Solch Eindruck lag wohl in der Absicht des Meisters. Unter den Eigentümlichkeiten der Architektur fallen auf: die vielen annähernd quadratischen Füllungen und das kleingliedrige, metallische Scharfe, Spitzige, Krause der Ornamentik. Man muß die Formen mit allen Einzelheiten im Gedächtnis behalten, da im allgemeinen ähnliche Baulichkeiten bei fast allen Malern der Generation, der Orley angehört, vorkommen.

Der Maler hat die Bauschöpfung nicht ohne Konsequenz und Ernst durchgeführt. Diese Architekturen, wie wunderlich sie erscheinen, entbehren nicht der konstruktiven Logik. Orley hat die offene Kapellenhalle, die rechts im Mittelbilde steht, von einer anderen Seite gesehen, in anderer Ansicht mit auffälliger Gewissenhaftigkeit auf dem Flügelbilde des Thomaswunders wiederholt. Und das romanisch anmutende Portal daneben erscheint in derselben Lage zu dem Hauptbau hier und dort. Die Perspektive ist korrekt und einheitlich für den ganzen Flügelaltar durchgeführt. Der Verschwindungspunkt liegt genau in der Mitte des Mittelbildes.



Abb. 14. Bernaert van Orley
Die Predigt des hl. Norbert
München, Kgl. Alte Pinakothek

Die Menschen erscheinen mit schweren Köpfen plump und von gewöhnlichem Schlage. Ein sehr entschiedenes Streben nach lebhafter Aktion, nach Mannigfaltigkeit in Stellungen und Gesten wird durch Unbeholfenheit, durch Mängel des zeichnerischen Könnens gehemmt. Die Hände sind eintönig steif gestreckt, sie ballen sich nicht und greifen nicht. Der Ausdruck der Köpfe, den zum Pathetischen zu treiben der Maler gewillt ist, bleibt zumeist im Blöden und Dumpfen stecken und geht oft ins animalisch Wilde. Die runden Köpfe erscheinen unsicher gebaut und bei Verkürzungen öfters bedenklich zusammenhanglos. Der große, oft schiefe und leicht geöffnete Mund mit herabgezogenen Winkeln herrscht im breiten Antlitz. Die Nase, mit unentwickelten Flügeln, erscheint zuweilen wie aufgeklebt. Breite Backenknochen und tiefgegrabene Furchen geben den meisten »Charakterköpfen« etwas Wüstes und Bösartiges. Die Augen stehen weit auseinander.

Die schweren und dicken Stoffe sind eingehend in ihren eckigen, steifen, störrischen Linien beobachtet und höchst plastisch mit tiefen Schatten gestaltet. Die Körperillusion ist weit getrieben, und starke Gegensätze von Hell und Dunkel erhöhen die Lebhaftigkeit des Ganzen.

Die Färbung ist hell und reich an Kontrasten. Das Fleisch geht oft ins Braunrote. Der Auftrag ist etwas zäh und strichig, mit Pigmenten, die nicht so fein verrieben sind wie etwa in den gleichzeitigen Werken Jan Gossaerts.

Wenn die fesselnde und erregende Bewegtheit des Gesamtbildes ein neues Talent und ein Talent der neuen Zeit erkennen läßt, so sind die Tugenden der älteren niederländischen Kunst, namentlich die Würde, Geistigkeit des Ausdrucks, unwiederbringlich dahin, und das Streben nach Charakteristik führt zu häßlichen Bildungen.

Lange Zeit beharrte Orley gewiß nicht bei diesem ersten Stil. Einige Bilder, die ich mit dem Gefühl größerer oder geringerer Sicherheit dem Meister zuschreibe, stehen dem Apostelaltar so nahe, daß sie, wenn anders die Zuschreibung richtig ist, gleichzeitig oder nicht viel später, jedenfalls vor 1515, entstanden sein dürften.

Zunächst die Tafel in der Münchener Pinakothek[1]), die aus der Boisserée-Sammlung stammt und die also gedeutet wird: der hl. Norbert widerlegt predigend die Irrlehren des Trachellinus (Abb. 14). Alph. Wauters[2]) gibt als Herkunftsort — wahrscheinlich nach einer Angabe der Brüder Boisserée — das Kloster St. Michael zu Antwerpen an. Norbert war der Gründer des Prämonstratenserordens, und in Antwerpen traf er auf den Irrlehrer Frankelin. 1817 sollen die Boisserée die Tafel erworben haben.

Das gut erhaltene Bild schließt sich, so eng wie kein anderes mir bekannt gewordenes, in den Typen, der Architektur, dem Faltenwurf, der Malweise, dem Apostelaltar an. Die Figuren sind ein wenig schlanker, die gespreizten und steifen Hände immerhin etwas beweglicher. Die Tafel ist eher nach als vor dem Apostelaltar entstanden. Der ganz jugendliche bartlose Kopf zunächst der Kanzel des predigenden Norbert wird mit einigem Recht als Selbstporträt Orleys betrachtet, wenn er auch nicht gerade »frappant de ressemblance« erscheint, wie Alph. Wauters sagt.

Wie die Münchener Tafel von Scheibler richtig bestimmt, gehört das Opfer Abrahams in der Schweriner Galerie[3]) in diesen Zusammenhang, wahrscheinlich als Teil aus einem umfangreichen Altarwerk, das kaum ohne Schülerhilfe ausgeführt worden ist. Manches ist schwach, wie die übermäßig langen Figuren im Hintergrunde. Die beiden derben Burschen vorn und die Landschaft sind, verglichen namentlich mit dem linken Flügel des Apostelaltars, charakteristisch genug (Lichtdrucktafel).

Auf der Brügger Ausstellung von 1907 (expos. de la toison d'or) war unter Nr. 249 ein Tafelbild mit der Anna selbdritt aus dem Besitz des Don Juan Lafora in Madrid ausgestellt, das stilistisch mit den Jugendwerken Orleys gut zusammengeht. Die Maße sind im Austellungskatalog nicht angegeben (etwa 70 cm hoch, 70 cm breit).

[1]) Nr. 157.

[2]) A. a. O. S. 57.

[3]) Nr. 757, im großen Katalog der Schweriner Galerie (1882) genau beschrieben.



BERNAERT VAN ORLEY

DAS OPFER ABRAHAMS

SCHWERIN, GROSZHERZOGL. GEMÄLDEGALERIE

LICHTDRUCK D. REICHSDRUCKEREI



BILDER ROMANINOS UND BACHIACCAS UND IHRE BEZIEHUNG ZU DÜRER

VON DETLEV FREIHERRN VON HADELN

Daß Dürer und die italienische Kunst durch mannigfache Beziehungen miteinander verknüpft sind, wissen wir längst. Kompositionen Antonio Pollajuolos, Mantegnas, Lionardos und anderer sind als Voraussetzungen Dürerscher Schöpfungen erkannt[1]). Bekannt sind auch Fälle, wo umgekehrt der Deutsche den Italienern das Vorbild gab[2]). So wäre es fast müßig, die Erkenntnis dieser Beziehungen durch Namhaftmachung anderer Fälle erweitern zu wollen, ginge unser Interesse nicht über das bloße Entlehnungsfaktum hinaus. Die Art, *wie* kopiert wurde, hat den eigentlichen Anspruch auf Teilnahme.

Das Kaiser-Friedrich-Museum besitzt zwei Bilder der italienischen Hochrenaissance, die beide — unabhängig voneinander — auf einen Holzschnitt Dürers (Abb. 1) zurückgehen, auf die Enthauptung Johannes des Täufers vom Jahre 1510 (B. 125). Das eine, Romanino zugeschrieben, ist erst vor wenigen Jahren aus den Königlichen Schlössern in das Museum gelangt, das andere, augenscheinlich ein Werk Bachiaccas, befindet sich im Galeriedepot.

Romanino (Abb. 2) hat der Dürerschen Gruppe rechts eine Figur hinzugefügt: porträtartig, im Zeitkostüm, vielleicht das Bildnis des Bestellers; doch mehr als ein vom Auftraggeber diktierter Appendix. Dies ruhige, ins Bild gewandte Profil liefert einen festgefügten Seitenabschluß, der um so erwünschter war, als Romanino die Bewegung des Henkers gesteigert hatte. Mit den einfachsten Mitteln ist diese Steigerung erreicht: anstatt der schrägen Stellung mit ihren zerstückelnden Überschneidungen ist eine klare Rückenansicht gegeben, in der die Aktion der Glieder leichter faßbar und darum eindringlicher wird. Weiter sind die Kontraste entschiedener ausgesprochen als bei Dürer, die Gegensätze des erhobenen und des gesenkten Armes, des gestrafften, die Körperlast tragenden und des zurückgesetzten Beines. — Das Streben nach eindrücklicher Klarheit veranlaßte weitere Korrekturen. So sind aus der Nähe des Täuferhauptes konkurrierende Nebensächlichkeiten nach Kräften entfernt. Auch die veränderte Haltung der Salome entsprang dem gleichen Wunsche, das Haupt des Gerichteten stärker zu isolieren. Gleichzeitig gewann hier die Handlung an Bestimmtheit. Wer von Romaninos Bild zu dem Dürerschen Blatte zurückkehrt, wird erstaunt sein, wie unentschlossen die Prin-

---

[1]) Vgl. u. a. Ephrussi, Albert Durer et ses dessins S. 132f.; Zucker, Repertorium, 1897, S. 41; Wölfflin, Die Kunst Albrecht Dürers S. 92 und 188f.; A. Warburg, Dürer und die italienische Antike.

[2]) Z. B. Fra Bartolomeo; Knapp, Fra Bartolomeo S. 318; Andrea del Sarto, Giulio Campagnola, Marc Anton.



Abb. 1. Dürer
Die Enthauptung Johannes des Täufers
Holzschnitt, B. 125

zessin ihre Schüssel der blutigen Gabe entgegenhält. Alles Akzessorische ist dann bei dem Italiener möglichst gedämpft: die Figuren der zweiten Reihe sind in den Schatten gestellt, die geradlinige Schärfe des Architekturstückes in leisere Rundung übersetzt [1]).

[1]) Am Richtblock finden sich folgende Buchstaben, die leider bisher nicht gedeutet wurden:

V C Q
D V
M B

Während durch Romanino Dürers Idee eine vollkommenere Prägung erhielt, nahm sie unter Bachiaccas Händen (Abb. 3) eine etwas befremdliche Form an, so befremdlich, daß die Entlehnung dem ersten Blicke nicht offenbar sein mag; doch wird nach kurzem Vergleich kaum ein Zweifel bleiben können [1]). In den ausschlaggebenden Punkten herrscht Übereinstimmung: die Glieder des Kompositionszentrums sind in der gleichen Weise disponiert. Der Block mit dem Hingerichteten in trockener Seitenansicht; hinter diesem und zum Teil durch ihn verdeckt die Tochter der Herodias; zu den Füßen des Opfers der Henker, in der Rechten das Schwert, in der Linken das



Abb. 2. Romanino
Die Enthauptung Johannes des Täufers
Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum

Haupt des Täufers. Und wieder überschneidet dieser ausgestreckte linke Arm einen stabhaltenden Turbanträger der zweiten Figurenreihe. Auch die drei Dienerinnen der Prinzessin finden sich in fast gleicher Anordnung wieder.

Bachiacca ist weniger von seinem Vorbild losgekommen, als man anfangs meinen möchte. Weniger sicherlich als Romanino. Der hatte, neben jenen anderen Korrekturen, dem Richtblock und dem Getöteten eine Lage schräg ins Bild hinein gegeben. Romanino

[1]) Nachgewiesenermaßen hat Bachiacca auch Lukas von Leyden benutzt.

ging damit der völligen Zurschaustellung dieses kopflosen Rumpfes delikat aus dem Wege [1]). Dabei erhielt allerdings der Beschauer den widrigen Anblick der Schnittwunde. Doch wußte der Norditaliener ein Gegenmittel: die karminrote Pracht, in die Salome gekleidet ist, übertönt das Schreckliche.

Was Romanino an Dürers Blatt unvollkommen und zu modifizieren erschien, hat bei Bachiacca die unangenehmste Steigerung erfahren. Das Vordrängen des Neben-



Abb. 3. Bachiacca
Die Enthauptung Johannes des Täufers
Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum

sächlichen, der Mangel an Subordination. Nicht allein, daß die Begleitfiguren wie schlecht erzogene Statisten die Handlung stören. Auch die Hauptträger sind nicht *einer* Idee gebeugt, sie dürfen pretenziöse Sonderposen einnehmen.

[1]) In der Regel wählten die Italiener den dramatisch spannendsten, in der Bewegung stärkeren Moment: der Henker holt gerade zum Schlage aus. Z. B. Andrea Pisano, Vincenzo Danti, beide am Battistero; Masaccio im Kaiser-Friedrich-Museum; Verrocchio am Silberaltar der Domopera. — Andrea del Sarto, Florenz, Scalzo geht ebenfalls auf Dürer zurück; doch entfernt er sich weiter vom Vorbild als Romanino und Bachiacca.

Diese pretenziös gestellten und phantastisch kostümierten Figuren verbinden unser Bild mit einem anderen Werk Bachiaccas (der sich auch sonst bisweilen selbst kopierte [1]), mit den »Israeliten in der Wüste« der ehemaligen Sammlung Bardini [2]). Dort steht unter den Bäumen des Mittelgrundes die weibliche Figur, der auf dem Berliner Bild die Rolle der Salome gegeben war. Links, hinter Moses, findet man den Kopf der aus dem Bilde herausblickenden Dienerin wieder; rechts unten den der zweiten Begleiterin der Prinzessin, jenen mit dem absonderlichen, einer phrygischen Mütze ähnelndem Kopfputz. — Dieser weibliche Kopf, vor allem in der Profilfassung des Berliner Bildes, zeigt auffällige Übereinstimmung — unter Vertauschung von rechts und links — mit der bekannten, ehemals Michelangelo zugeschriebenen Zeichnung der Uffizien, der sogenannten Vittoria Colonna. Wahrscheinlich gehört dieses Blatt ebenfalls Bachiacca.

Es fragt sich nun, wie die Berliner »Enthauptung« und das Bild der ehemaligen Sammlung Bardini zeitlich aufeinander folgen. Die »Enthauptung« möchte die frühere sein. Denn hier hat die Pose der schüsselhaltenden, die Rechte pathetisch erhebenden Figur immerhin noch einigen inhaltlichen Sinn. Dort ist sie reine Phrase. — Da dann weiter der Kopf dieser Figur ohne die Bekanntschaft mit Michelangelos Aurora undenkbar ist, sind beide Bilder verhältnismäßig spät anzusetzen.

Die Berliner »Enthauptung des Täufers« zeigt Bachiacca keineswegs von der vorteihaftesten Seite. Er hatte hier eine Komposition mit großen Figuren versucht. Das war nicht seine Sache. Vasari [3]) rühmt seine Tafeln mit feinen, zierlichen Figürchen. Wir besitzen noch heute eine Reihe derartiger Stücke von seiner Hand. Unter anderen die von Vasari bei dem Florentiner Giovanni Maria Benintendi mit besonderem Lobe erwähnte »Taufe Christi«, jetzt ebenfalls im Kaiser-Friedrich-Museum. Hier zeigt er, daß er Besseres leisten konnte.

---

[1]) Vgl. Poggi, Di una Madonna del Bachiacca attribuita a Raffaello in Monatshefte für Kunstwissenschaft I, S. 275ff.

[2]) Abbildung im Auktionskatalog der Sammlung (Taf. 64).

[3]) Vasari, ed. Milanesi VI, S. 455f.

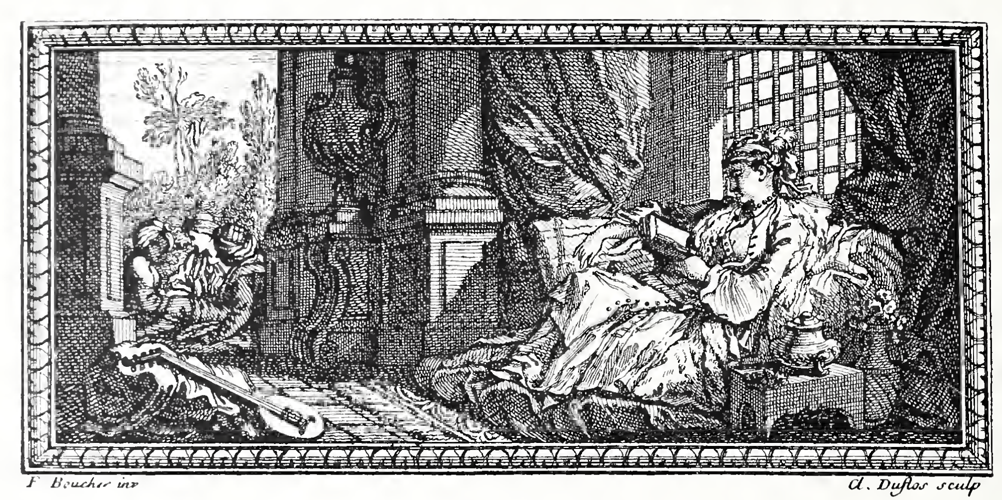


Abb. 1. A. Duflos nach F. Boucher
Lesende türkische Dame
Aus Guers Moeurs et usages des Turcs

DIE VORBILDER EINIGER »TÜRKISCHER« DARSTELLUNGEN IM DEUTSCHEN KUNSTGEWERBE DES XVIII. JAHRHUNDERTS

VON EDMUND WILHELM BRAUN

Vor kurzem erwarb das Berliner Kunstgewerbemuseum eine rechteckige, von D. Chodowiecki signierte Emaildose, die auf allen Flächen, ausgenommen die Innenseite des Bodens, mit »zarten, in lichten Farben gemalten Szenen« geschmückt ist. Die sieben Darstellungen zeigen orientalische, genauer gesagt, türkische Szenen und stehen, wie Schnorr von Carolsfeld[1]) richtig bemerkt, untereinander in engstem Zusammenhang. Nur liegt ihnen keine Dichtung zugrunde, wie er annimmt, und die Malereien sind keine freien Erfindungen, sondern erweisen sich als mehr oder minder genaue Kopien, und zwar nach Stichen von Duflos, die wiederum nach Zeichnungen von F. Boucher[2]) entstanden sind. Die Stiche gehören zu den Illustrationen des zweibändigen, 1747 zu Paris bei Merigot et Piget erschienenen Werkes: »Mœurs et usages des Turcs, leur religion, leur gouvernement civil, militaire et politique, avec un abregé de l'Histoire Ottomane, par M. Guer, Avocat.« Das äußere Deckelbild der Dose mit der Signatur des Malers (abgeb. bei Schnorr von Carolsfeld Sp. 229 unten) geht auf den Stich bei Guer II, S. 9 (Abb. 2), betitelt »la Sultane«, zurück. Die Haltung der Figuren,

[1]) Eine Emaildose von D. Chodowiecki in den »Amtlichen Berichten aus den Königlichen Kunstsammlungen 1908, Sp. 229 ff.« mit Abbildungen.

[2]) Diese Zeichnungen von Boucher und Hallé, der als Mitarbeiter Bouchers einige wenige Blätter geliefert hat, zu den Stichen im Guerschen Werke sind nach Boppe (Gaz. d. b.-a. III, 34, 1905, S. 225, Anm. 2) im Jahre 1773 mit dem Kabinett Lempereur verkauft worden.

das Beiwerk, der Toilettentisch und das Taburett mit den Erfrischungen links vorn, auch der Diwan und Vorhang sind genau kopiert; nur verlegt Chodowiecki die Szene ins Freie und läßt den Vorhang von einer Schnur herabhängen, die sich von einem



Abb. 2. A. Duflos nach F. Boucher
Sultanin bei der Toilette
Aus Guers Moeurs et usages des Turcs

Säulenstumpf zu einem Baumstamme zieht. Das innere Deckelbild (abgeb. Schnorr von Carolsfeld Sp. 230 oben) weicht gleichfalls nur wenig von dem Boucherschen Vorbild ab (I, S. 352, Abb. 1). Unverändert ist die sitzende Dame übernommen, nur die drei Eunuchen des französischen Stiches hat Chodowiecki weggelassen.

Auf der einen langen Schmalseite der Dose ist die kaffeetrinkende türkische Dame dargestellt; eine Dienerin steht mit dem Tablett vor ihr. Auch hier hat Chodowiecki die figurale Szene beibehalten und nur die landschaftliche Umgebung dazugeschaffen. Bei Boucher (II, 412) ist es die einfache konturierte Darstellung ohne Hintergrund. Die Szene auf der zweiten langen Schmalseite, zwei Türkinnen beim Brettspiel, hat ihr



Abb. 3. Fürstenberger Porzellangruppe
Sultan mit Obereunuchen
Sammlung Pringsheim, Breslau

Vorbild in dem Stiche bei Guer II, S. 192. Das sitzende Mädchen vor dem Stickrahmen und den Türken mit der dampfenden Terrine auf den beiden kurzen Schmalseiten entnahm Chodowiecki gleichfalls Guer (II, S. 537 und II, S. 246). Das schlafende Mädchen endlich, die letzte Darstellung, auf der Unterseite des Bodens, ist eine absolut genaue Wiederholung des Stiches bei Guer (I, 351).

Woher hat nun Boucher seine Zeichnungen? Es ist ausgeschlossen, sie als exakte Illustrationen des Textes anzusehen. Sie stehen mit demselben in keinem Zusammen-

hang. Es sind freie künstlerische Neuschöpfungen, Paraphrasen des Textes, graziöse liebenswürdige Phantasien eines Meisters, denkt man, und das mit um so mehr Berechtigung, da sie in jeder Beziehung als echte Werke der Boucherschen Kunst erscheinen. Und doch sind auch diese Zeichnungen fast alle Kopien, nur eben Kopien [1]), wie ein großer Künstler sie schafft, dem bei jedem Strich das eigene Temperament durchbricht.



Abb. 4. Fürstenberger Porzellangruppe
Sultanin mit Dienerin
Sammlung Pringsheim, Breslau

Boucher entnahm seine Vorbilder dem »Recueil de cent estampes representant differentes nations du Levant, tirées sur les tableaux peints d'après nature en 1707 et 1708 par

[1]) Man war damals nicht so rigoros in der Wahrung des geistigen Eigentums. So ist z. B. die von Boppe, a. a. O. S. 224, abgebildete, die Laute spielende Sultanin von Carle Vanloo aus dem Besitze des Barons du Theil du Havelt nach dem Stiche Nr. 51, »fille turque jouant du Tehegour«, bei le Hay gemalt.

les ordres de M. de Ferriol Ambassadeur du roi à la Porte, et gravées en 1712 et 1713 par les soins de Mr. le Hay« (Paris 1714). Im Jahre 1715 erschien bei Jacques Collombat, eine ausführliche »Explication« zu diesem »Recueil«. Es sind die typischen handwerksmäßigen Stiche aus dem Beginne des XVIII. Jahrhunderts, wie wir sie in solchen



Abb. 5. P. Simonneau fils
Sultan mit Obereunuchen
Aus Le Hays Recueil de cent estampes

Reisebeschreibungen und Trachtenwerken fast durchgehends finden. Der kulturhistorische Wert überwiegt den künstlerischen Gang unverhältnismäßig weit. Gestochen sind die Blätter von P. Simonneau, P. Simonneau fils, G. Scotin major, G. Scotin, C. du Bosc, J. Haussard, C. N. Cochin, B. Baron, J. de Franssieres, P. Rochefort und J. B. Scotin. Es ist nun ein großer Genuß, die trockenen Vorbilder von 1714 mit ihren Umbildungen, die Boucher schuf, zu vergleichen. Jede steife, langweilige oder ihm nicht

zusagende Stellung, Haltung oder Situation verwandelt Bouchers Stift in Grazie und Charme. Dabei geht er souverän und auch direkt »unwissenschaftlich« vor, wenn er z. B. die hübsche schlafende Dame (auf der Unterseite der Chodowieckidose), die bei le Hay (46) als »femme turque qui repose sur le sopha sortant du bain« natürlicherweise



Abb. 6. G. Scotin major
Sultanin mit Dienerin
Aus Le Hays Recueil de cent estampes

auf ihrem Diwan im Zimmer ruht, im Freien sich ausruhen läßt. Die kaffeetrinkende Dame an der langen, vorderen Schmalseite (nach le Hay 48 »fille turque prenant le café sur le sopha«) hat er stark variiert. Zunächst ist die Darstellung, wie bereits bemerkt, ohne Hintergrund und Rahmung, rein konturiert, und dann hat er die Situation geändert. Bei le Hay steht die Dienerin beinahe total von hinten gesehen und gerade aufgerichtet mit dem Tablett links von der Herrin, die mit gekreuzten Beinen und aufrechtsitzend

den Kaffee trinkt. Boucher läßt die Dienerin sich leise zur Herrin herabneigen, die ungezwungen in vornehmer Grazie im Diwan lehnt, die Beine nicht gekreuzt, sondern nebeneinander gestellt. Die übrigen Szenen nach Boucher auf der Chodowieckidose hat der französische Meister ziemlich genau kopiert, so die beiden brettspielenden Damen (le Hay 52, fille turque qui brode) und den Koch (le Hay 13, Halvadgi, ou confiseur du serail), bei dem Boucher nur den Ofen hinzugefügt hat.



Abb. 7. Ansbacher Porzellanfiguren
Janitscharenaga und Griechin
Kaiser-Franz-Josef-Museum, Troppau

Am auffallendsten und charakteristischsten ist die Abweichung vom Original bei der Titelleiste des II. Bandes von Guer. Le Hay gibt auf Blatt 49 eine »fille turque à qui l'on tresse les cheveux au bain«, eine trockene, reizlose Szene im Badegemach. In der Mitte sitzt ein junges Weib, das mit der Linken ein Badetuch über die Brust legt, während die Rechte auf dem linken Knie ruht. Eine Dienerin flicht die Haare. Boucher hat daraus ein entzückendes feines Genrebildchen gemacht. In der Mitte die Herrin mit beiden Händen kokett das Gewand über die Brust raffend, die weichen, üppigen Glieder in Ruhe gelöst, die Fußsohlen noch im Bassin. Links ein hoher, wallender Vorhang und ein Taburett mit den Kleidern, rechts vor dem Fenster eine

kauernde zweite Dienerin mit einem Tablett voll kosmetischen Gegenständen. Und rechts an der Wand fällt das Wasser von einem Muschelbecken herab in das Bassin.

Das Werk von le Hay hat auch der Porzellanplastik zahlreiche Vorbilder geliefert. Der Fürstenberger Modelleur Anton Karl Luplau modellierte z. B. zwei türkische Gruppen, von denen die einzigen mir bekannten alten Ausformungen hier abgebildet werden. Sie stehen momentan im Breslauer Kunstgewerbemuseum als Leihgaben und gehören in die Sammlung des vor einigen Jahren verstorbenen Breslauer Sammlers Pringsheim. Es sind korrespondierende Gruppen, wie deutlich erkennbar ist. Die eine zeigt den Sultan (Abb. 3), begleitet von einem Mohren, seinem Obereunuchen. Der Sultan hält in der ausgestreckten Linken ein Taschentuch. Es ist für die Sultanin bestimmt, die mit ihrer Dienerin, in zögerndem Erwarten, die zweite Gruppe bildet (Abb. 4). Chr. Scherer [1]) erblickt als Vorbild für die beiden Gruppen eine dekoratives Panneau Huets [2]), das außer demselben Sujet — es heißt »le mouchoir« — keinerlei Verwandtschaft mit den Fürstenberger Gruppen hat. Wie nun ein Vergleich mit den gleichfalls hier abgebildeten (Abb. 5 u. 6) Reproduktionen der Tafeln 2 und 3 des le Hayschen Werkes sofort erkennen läßt, hat Luplau diese beiden Stiche kopiert. Aus den schlanken Gestalten sind allerdings kleinere, untersetzte geworden. Während die Frauengruppe genau dem Vorbilde folgt, ist die Gruppe mit dem Sultan und dem Obereunuchen im Gegensinne gegeben, wohl um die beiden Gruppen als direkte Gegenstücke zu charakterisieren [3]).

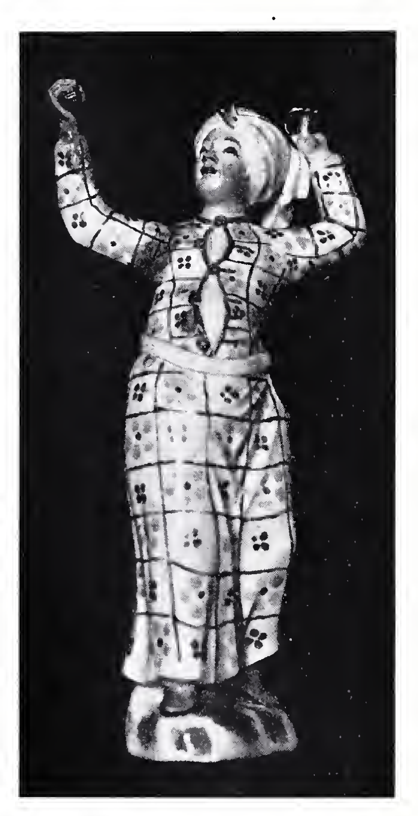


Abb. 8. Ansbacher Porzellanfigur
Türkischer Tänzer (Tschingui)
Sammlung Darmstädter, Berlin

Die Preisliste der Porzellanfabrik zu Ansbach-Bruckberg vom Jahre 1768 [4]) führt unter anderen »türkische Figuren, alle Trachten der Türken darstellend« an. Zwei solcher türkischer Figuren besitzt das Kaiser-Franz-Josef-Museum zu Troppau (Abb. 7), und der Sammler Herr Heinrich Rothberger in Wien. Es sind der Janitscharenaga, also der Kommandant dieser Leibgarde, und eine »dame grecque dans son apartement«. Sie sind gleichfalls dem Werke von le Hay entnommen. Der Aga findet sich auf Taf. 29, die Griechin auf Taf. 68. Zu derselben Serie aus Ansbacher Porzellan gehört auch die kleine hübsche

[1]) Die figürliche Plastik der Fürstenberger Porzellanmanufaktur während ihrer Blütezeit von 1770 bis gegen 1790 (Braunschweigisches Magazin 1906, S. 87 ff.).

[2]) Abgeb. Gazette d. b.-arts III. 34, 1905, S. 49.

[3]) Die Frauengruppe ist unsigniert, die andere trägt die blaue Fabrikmarke F und eingeritzt H. We, offenbar eine Abkürzung des Namens des Formers Heinrich Wegener, der sich ähnlich auf der Bacchusgruppe Luplaus im Braunschweiger Museum signiert hat. (Ch. Scherer a. a. O. S. 89, Anm. 1). Auch für zwei Kopenhagener Porzellangruppen in der Sammlung Frohne-Kopenhagen haben die beiden Stiche als Vorbilder gedient.

[4]) J. Meyer, Bayr. Gewerbezeitung Nürnberg 1894, S. 171.

Figur aus dem Besitze des Herrn Dr. Darmstädter in Berlin (Abb. 8), die, wie ein Vergleich mit dem Stiche Nr. 55 bei le Hay ergibt, einen »Tchingui, Danseur turc« darstellt.

Über Meißner Figuren aus dem zweiten Viertel des XVIII. Jahrhunderts gibt uns le Hay gleichfalls Aufschluß. So sind »Pole« und »Polin« der früheren Sammlung Hirth (Nr. 43 u. 44) in Wirklichkeit ein Ungar (le Hay 76) und eine persische Frau (le Hay 91).



Abb. 9. Meißner Porzellanfigur
Ungarin
Kassel, Kgl. Museum

Der Pole wurde bekanntlich im Händlerjargon stets »Fürst Sulkowski« genannt[1]). Auch die ihm korrespondierende »Fürstin Sulkowski«[2]) muß man ihrer polnischen Würde entkleiden, sie ist von dem Modelleur nach unserer Sultanin (le Hay 3, Abb. 6) gebildet worden. Andere orientalische Figuren nach le Hay stehen z. B. bei Behrens in Hamburg.

[1]) Weitere Exemplare abgebildet Kat. Fischer und in Berling, Meißner Porzellan, Taf. III.

[2]) Mit zwei Varianten der linken Hand in Kat. Fischer (747) u. bei Behrens in Hamburg, Berling S. 71, Abb. 82.

Eine derselben[1]) ist eine junge Bulgarin (le Hay 83), eine andere[2]) der zu ihr gehörige Bulgare (le Hay 82). Der sogenannte »Tscherkesse« mit Gewehr bei Fuß bei Kammerherrn Baron von Burgh in Schönfeld[3]) ist in Wirklichkeit nach le Hay (78) ein albanischer Soldat. Glücklicherweise gibt le Hay auch Aufschluß über die durch ihre Tracht seltsame, reizende Figur des Kasseler Museums, eine der graziösesten Arbeiten Kaendlers (Abb. 9).



Abb. 10. Meißner Porzellanfigur
Türkische Tänzerin
Olmütz, Gewerbemuseum

Sie ist der Ungarin bei le Hay (77) nachgebildet. Ein zweites ebenso fein bemaltes Exemplar der Figur ist in der Sammlung King in London (früher Massey-Mainwaring).

Es würde hier zu weit führen, weitere Fälle von derartigen Übersetzungen aus Stichen in die Porzellanplastik aufzuzählen. Für einen großen Teil der deutschen Figuren und Gruppen sind die Vorbilder nachweisbar. Ch. Scherer und Brüning haben

[1]) Berling S. 71, Abb. 82, zweite Figur von links.
[2]) Ebenda erste Figur von rechts.
[3]) Ebenda S. 73, Abb. 85, oben in der Mitte.



Abb. 11. Bemalte Glasplatte
Figuren und Gesellschaftsszenen aus der Mitte des XVIII. Jahrhunderts
Museum vaterländischer Altertümer, Stuttgart

hier schon mit Erfolg vorgearbeitet. Für die Meißner Folge der italienischen Komödiantenfiguren habe ich [1]) die Vorbilder in den Stichen des 1730 zu Paris erschienenen, im XVIII. Jahrhundert sehr populären Werkes von Riccoboni »Histoire du théâtre italien« nachweisen können. Nur einen Fall möchte ich noch herausgreifen, der für die weite Verbreitung solcher Stiche typisch ist. Es gibt eine Reihe von Meißner Kostümfiguren, Türkinnen darstellend, von denen ich eine aus dem Besitze des Olmützer Gewerbemuseums abbilde (Abb. 10). Dasselbe Modell, bemalt, ist im Auktionskatalog der Sammlung C. H. Fischer (Köln 1906) unter Nr. 34 abgebildet. Ebendort sind auch

[1]) Kunst und Kunsthandwerk 1906, S. 429 mit Abbildungen.

unter Nr. 33 und 117 zwei andere Türkinnen, darunter eine reichgekleidete mit einem Fahnenfächer in der Rechten, zu vergleichen. Auch in Wiener Porzellan tauchen sie um die Mitte der vierziger Jahre des XVIII. Jahrhunderts auf [1]). Die Türkinnen kehren wieder auf einem Satz chinesischer Deckeltöpfchen in Blaumalerei (Sammlung Baron Adalbert Lanna zu Prag), die um 1720—1725 einer der deutschen Haus- oder Winkelmaler, in der Art des Breslauers Preußler, in Schwarzlotmalerei bemalt hat. Er hat auch erklärende Unterschriften beigefügt. So ist die Dame mit dem Fahnenfächer eine »Türkin im Haus«, dann gibt es eine »türkische Kaiserin« und endlich eine »tanzende Türkin« (Abb. 12), die wir bereits in Meißner Porzellan kennen lernten. Die Vorbilder für diese Figuren sind in Stichen von N. Bonnart in Paris zu finden. Der Hausmaler hat nur die Landschaft und Architektur hinzugefügt. Ob die deutschen Kunsthandwerker direkt nach dem französischen Original arbeiteten oder nach einem Medium, nämlich nach deutschen Nachstichen (vgl. die deutschen Unterschriften, die aber ebensogut eine vom Maler besorgte Übersetzung sein können), ist vorläufig unentschieden. Zum letzten Male treffen wir unsere Tänzerin auf einer der vier merkwürdigen bemalten Glasplatten der Staatssammlung vaterländischer Altertümer in Stuttgart (Abb. 11, oberste Reihe, links am Rand), auf denen in mehreren Reihen übereinander das ganze Inventar der deutschen Porzellanplastik sich Rendezvous gibt, Callotfiguren nach Elias Baeck und Folkema, allerlei exotische Trachtenfiguren nach Bonnart und anderen, Chinoiserien, Menuettänzer, Jagdszenen, italienische Komödianten, Schlittenpartien und andere Details des reichentwickelten gesellschaftlichen Lebens um die Mitte des XVIII. Jahrhunderts.

[1]) E. W. Braun in Folnesics und Braun, Geschichte der k. k. Wiener Porzellanmanufaktur, Wien 1907, S. 165.

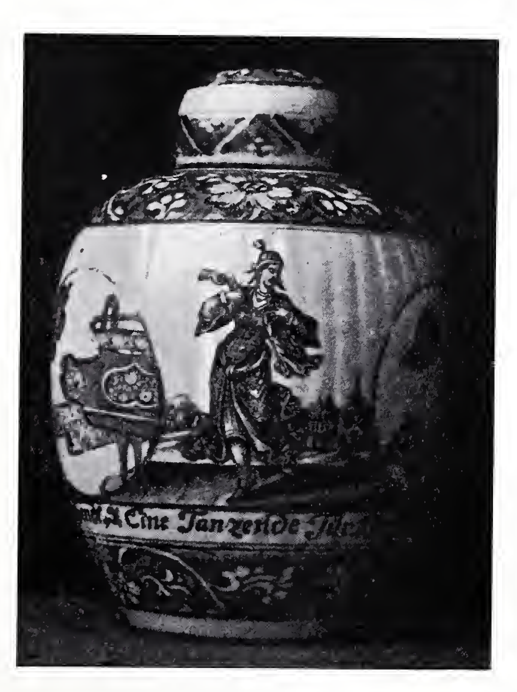


Abb. 12. Chinesisches Deckeltöpfchen
Sammlung Lanna, Prag

FEDERZEICHNUNGEN DER HERPIN-HANDSCHRIFT IN DER K. BIBLIOTHEK ZU BERLIN

VON IGNAZ BETH

Solange die illustrierten Handschriften des XV. Jahrhunderts nur unsystematisch hie und da beschrieben werden, solange kein Corpus manuscriptorum dies unübersehbare Material vorführt, wird die Darstellung auch der wechselseitigen Beziehungen der Buchillustratoren einer wertvollen Handhabe entraten müssen. Untersuchungen über die leidige Frage nach dem Ursprung der ersten — und auch der späteren — Formschnitte müßten hier einsetzen, in der klaren Erkenntnis, daß jeder graphischen Reproduktion immerhin ein derivativer Charakter gegenüber originalen Zeichnungen innewohnt. Die Wirkung der Unmittelbarkeit ist graphischen Arbeiten jener Zeit versagt; der Hausbuchmeister ist und bleibt eben eine Ausnahme. In der Regel aber dürfte die Kenntnis von Zeichnungen eine Lücke füllen helfen, dem »ersten Zustand« vergleichbar, der in den Werdegang des graphischen Werkes einen Einblick gestattet, die ursprüngliche Linie frischer festhält als die gereiften Erzeugnisse späterer Stadien. Von diesem Standpunkt aus scheint ein genaues Eingehen auf jene Produkte primärer Illustration seine besondere Berechtigung zu haben, die noch gesteigert wird, wenn es sich um ein groß angelegtes Werk handelt, das die Grenze des handwerklichen Betriebes kaum streift, vielmehr einen nicht zu unterschätzenden Künstler in freier Betätigung an den Tag fördert.

Die »*Historie vom Herzog Herpin von Burges und seinem Sohn Lewe*«, eine Papierhandschrift der K. Bibliothek zu Berlin (ms. germ. fol. 464) ist mit 188 Federzeichnungen illustriert, die sich auf die ersten 426 Seiten — kaum die Hälfte des Werkes — verteilen. Überdies beginnt jeder der 72 Abschnitte mit einer Initiale, die meist reich mit Arabesken verziert ist. Der Schreiber hat über 65 Seiten, unter den übrigen 460, freigelassen, somit scheint der Zeichner durch Zeitmangel, Krankheit od. dgl. an der Beendigung verhindert worden zu sein. Die leergelassenen Räume und einige Vorzeichnungen gewähren einen Einblick in die Herstellung einer spätmittelalterlichen Handschrift, der mit Kautzschs Darstellung[1]) übereinstimmt. Wasserzeichen: »hohe Krone«, vom Kreuz überragt. Einband: Holzdeckel mit Leder überzogen, mit schönen Messingbeschlägen.

Die Herpin-Geschichte ist nicht deutschen Ursprungs, war aber später in Deutschland sehr verbreitet; außer in der genannten Handschrift ist sie in zwei anderen Fassungen

[1]) Kautzsch, Einleitende Erörterungen zur spätmittelalterlichen Handschriftenillustration. (1894) S. 72ff.

aus dem XV. Jahrhundert erhalten: einer der Heidelberger Universität (Pal. germ. 152)[1]) mit 258 gemalten Bildern und einer des Braunschweigischen Herzogl. Museums mit 32 eingeklebten gemalten Bildern. Der Roman geht auf französische Quellen zurück;



Abb. 1
Auffindung Lews durch Badwin

doch ist schwer festzustellen, wer die Chanson in deutsche Prosa übersetzte. Daß die Gräfin Elisabeth zu Nassau-Saarbrücken (1399—1456), die die Romane »Loher und Maller«, ebenso den »Hug Schapler« ins Deutsche übersetzte, vielleicht auch die Verfasserin des Volksbuches vom Herzog Herpin sei, gewinnt nach *Urtel* »durch einen

[1]) Siehe Bartsch, Die altdeutschen Handschriften der Universitätsbibliothek in Heidelberg. (1887) Nr. 93.

Vergleich der Braunschweiger Handschrift mit den obengenannten Hamburger Handschriften, die erwünschteste Bekräftigung«[1]).

Die französische Chanson ist in zwei Handschriften der Pariser Bibliothèque Nationale aus dem XIV. und XV. Jahrhundert erhalten; ihren historischen Kern leitet Suchier[2]) aus dem Umstand her, daß Eudes Harpin 1098 vor dem Kreuzzug sein Land an Frankreich verkaufte und sich ins Kloster zurückzog; seine Untertanen aber erwarteten mit Sehnsucht seinen Sohn, Lion (Lew), »qui devait venir un jour réclamer son heritage et il prouverait qu'il etait le vrai héritier du fief en sonnant le cor merveilleux« (»ein Horn, dz kunde kein man blasen«). Doch »eine ganz andere Rolle als in der Geschichte spielt Herzog Herpin in den Romanen. Er ist der Vater des Helden; seine Schicksale, wie die seines Sohnes und Enkels setzen sich zusammen aus Episoden, die den verschiedensten Sagenkreisen entstammen, eingerahmt in die Geschichte vom vertriebenen Fürsten, der nach langen Irrfahrten sein Heimatland wieder in Besitz nimmt[3])«. Wilhelmi, der dem Ursprung der Sage nachgeht, bestreitet einen Zusammenhang mit jener vom dänischen Prinzen, Havelok, sieht ihn vielmehr in der Gestalt des bekannten Huon de Bordeaux; daran schließe sich die Sage vom »dankbaren Toten«, der in gefahrvollen Momenten dem Helden als »weißer Ritter« aus Dankbarkeit für seine Rettung beisteht.

Was die deutsche Redaktion anbelangt, so kommt E. Müller, der sie zum Gegenstand seiner Untersuchungen gemacht hat[4]), zu dem Resultat, daß keine der drei Handschriften in unmittelbarem Abhängigkeitsverhältnis zueinander steht, daß aber alle drei auf eine gemeinsame (scil. französische) Vorlage zurückgehen, der das Berliner Exemplar am nächsten kommt. Die typographische Ausgabe des Romans erschien zuerst bei Grüninger in Straßburg 1514[5]), dann zu wiederholten Malen in Frankfurt (1568, 1579, 1587). Die Drucke gehen auf eine Vorlage zurück, welche der Braunschweigischen Handschrift am nächsten steht und niederdeutsche Anklänge zu haben scheint.

* * *

»Die größten Anforderungen an den Illustrator stellten die Volksbücher; sie verlangten eigentlich eine der Lebendigkeit jener cäsurlosen Erzählungen entsprechende Schilderung, die alles umfaßte«[6]). Dieser Drang zur ausführlichen Mitteilung läßt unseren Künstler Szenen zu Gruppen zusammenstellen; ja, einzelne Szenen in einem Bild kumulieren, so daß die Klarheit unter diesem »horror vacui« leidet. In dieser Beziehung ist die Anordnung der farbigen, durchwegs einzeln eingefügten Zeichnungen des Heidelberger Kodex übersichtlicher; allerdings bleiben sie weit hinter denen der Berliner Handschrift zurück. Obschon in derselben Zeit entstanden, bilden sie mit ihren schablonenhaften Gesichtern, Gebärden und Bemalungen nur ein Glied in der Reihe jener trostlosen Erzeugnisse des XIV. Jahrhunderts, wogegen in unserer Handschrift sogar das XV. Jahrhundert schon in manchem überholt erscheint.

---

[1]) Urtel, Hug Schäpel der Gräfin Elisabeth und die Handschrift der Hamburger Stadtbibliothek 1905.

[2]) Suchier, Œuvres poétiques de Philippe de Beaumanoir I, 81.

[3]) Wilhelmi, Studien über die Chanson de Lion de Bourges. Dissert. Marburg 1894.

[4]) Emil Müller, Überlieferung von Herpin von Burges. Dissert. Halle 1903.

[5]) Die Illustrationen tragen das Gepräge aller Grüningerschen Drucke dieser Zeit; vgl. Kristeller, Straßburger Buchillustration.

[6]) Baer, Die illustrierten Historienbücher des XV. Jahrhunderts, 1903.

Nachdem eine kurze Inhaltsangabe des Romans von Müller (a. a. O. S. 4 bis 8) und eine ausführlichere, doch nur vom zweiten Viertel, von Wilhelmi (a. a. O. S. 18 bis 38) gegeben wurden, erübrigt es sich, diese hier zu wiederholen.

Dafür glaube ich, dem künstlerischen Wert der (unbeschriebenen!) Zeichnungen gemäß deren Inhalt hier kurz anführen zu sollen. Sie gehen der Erzählung immer



Abb. 2
Überfall auf Herpin in der Einsiedelei

voran und sind im Anfang einzeln eingefügt, dann aber meist zu Gruppen von zwei, drei oder vier Darstellungen vereinigt, und, da sie im engsten Zusammenhang zueinander stehen, führe ich sie auch unter einer Nummer an.

Römische Seitenzahlen stehen in Klammern. — H. bedeutet Herpin, L. seinen Sohn Lew.

1. a. Empfang am Hofe König Karls. b. H. tötet den Verleumder. c. H.s Frau fleht den König um Gnade an (Titelblatt). — 2. Räuber erschlagen H.s Gefolge (VIII). — 3. Sie entführen H.s Frau (X). — 4. Feen erscheinen bei L.s Geburt (XIV). — 5. H. verzweifelt nach

seiner Frau Verlust (XVI). — 6. Badwin findet L. (XVIII) (Abb. 1). — 7. H.s Frau tötet ihre Entführer (XXI). — 8. H.s Einsiedlerleben und Bau einer Hütte (XXVII). — 9. L. an Badwins Hof (XXX). — 10. Gespräch Badwins mit dem Marschall; L.s Ausritt zur Jagd (XL). Freier Raum. — 11. a. H.s Frau in der Küche (XLVII). b. Riese vor den Mauern. c. Kampf mit dem Riesen. d. Betrug des Ritters (XLVII). — 12. a. Seine Entlarvung. b. Sein Kampf mit H.s Frau (XLVIII). — 13. H.s Frau gibt sich Florie zu erkennen (LXXI). — 14. a. König empfängt die Hofdamen. b. Gelage. c. Träume der Frau H.s (LXXII). Freier Raum. — 15. a. König überredet die Frau; besucht sie mit der Tochter; die Frau im Gefängnis. b. Audienz beim König; H.s Frau als Bettlerin (LXXXV). — 16. Räuber fallen den Einsiedler an; Kampf (LXXXIX) (Abb. 2)· — 17. a. H. kämpft im päpstlichen Heere mit den Heiden. b. Reiterkampf. c. Reiterkampf (XC). — 18. a. Audienz H.s beim Papst. b. Ausritt H.s c. Audienz beim Papst. d. Schiffahrt (XCI). — 19. a. H. gerät in Gefangenschaft. b. Kommt vor den König von Cypern (CIII). — 20. a. L. fährt zum Turnier. b. Bekommt von Badwin das Seidentuch. c. Wird zum Ritter geschlagen. d. Siegt über Reiter (CVI). — 21. a. L. wird in den Turm gesteckt. b. Türmer begleitet ihn. c. Wird belauscht (CVII). — 22. Ausritt der Reiter (CVIII). — 23. a. Befreiung aus dem Turm. b. Beladen mit Schätzen (CXXI). — 24. a. Kampf mit drei Frauen. b. Wegjagen derselben. c. Ausritt mit dem Knecht (CXXII). — 25. a. Unterredung mit den Frauen. b. Tod des Dieners. c. Ankunft mit dem Toten (CXXIII). — 26. a. Begegnung mit dem weißen Ritter. b. Ankunft in der Herberge. c. Abschneiden des toten Ritters. d. Gastmahl (CXXIV). — 27. a. Ankunft in Montlisan. b. Gespräch mit Florentine (CXXV). — 28. a. Ankündigung des Turniers. b. Erster Zusammenstoß (CLXX) (1. Tafel). — 29. a. Turnier. b. Handgemenge (CLXXI). — 30. a. Letzter Turniergang. b. Beglückwünschen (CLXXX). — 31. a. L. wird beschenkt. b. Gelage bei Musik (CLXXXI). — 32. a. Gelage mit Damen. b. Frauen kommen zum König. c. Überreichung einer Botschaft (CXCIV). — 33. a. Audienz beim König. b. Botschaft des Herzogs von Kalabrien an Weckolterin (Gineuvre). c. Ausritt der Hofgesellschaft. d. Krönung L.s (CXCV). — 34. a. Ausritt der Königsfamilie. b. Gelage des Paars (CXCVI). — 35. a. Besuch beim Königspaar. b. Verschwörung gegen L. (CXCVII). — 36. a. Schachspiel des jungen Paars. b. Ihre Trennung. c. Der »weiße Ritter« erinnert L. an sein Versprechen (CCXV). — 37. a. Florentines Traum. b. Weckolterinens Verrat (CCII). — 38. a. Herzog von Kalabrien wirbt um Florentine und b. entführt sie (CCXIII). — 39. a. Der alte König rüstet sich. b. Ausfahrt des Königs (CCXXIV). — 40. a. L.s Begegnung mit dem weißen Ritter. b. Aufbruch gegen die Entführer (CCXXV). — 41. Florentinens Verhaftung in Rige (CCXXVI). Freier Raum. — 42. Schlacht L.s mit dem Herzog (CCXXXVIII). — 43. a. L.s Kampf mit dem Herzog vor Schloß Montrose. b. Sein Heer wird beschossen (CCXXXVIII). — 44. Belagerung von Montrose (CCXL). — 45. a. Die Frauen betreten den Saal. b. Clarisse bekommt Nachricht vom Herzog von Kalabrien. c. Florentine empfängt die Pilger (CCXLIV). — 46. a. L. zieht Pilgerkleider an. b. Begrüßt Florentine in Rege. c. Umarmung im Zimmer (CCXLV). — 47. a. L. wird gewaschen. b. Florentine und Marie verlassen das Schlöß (CCXLVI). — 48. a. Klarisse gibt L. Ritterkleider. b. Liebesszene beider. c. Weckolter scheucht sie auf (CCLXVI). — 49. a. Sie reiten fort. b. Kommen in das Räuberschloß. c. Werden vom Räuberhauptmann an der Pforte empfangen (CCLXVII) (Abb. 3). — 50. L. tötet die Räuber; einige entführen Klarisse (CCLXVIII). — 51. Ein Ritter rettet Klarisse (CCLXXV). — 52. Nimmt sie aufs Schloß (CCLXXTII). — 53. L. verläßt das Schloß (CCLXXVIII). — 54. a. Strafpredigt des weißen Ritters. b. Florentine und Marie begegnen einem Ritter. c. Florentine sinkt vor einer Stadt kraftlos nieder (CCLXXX) (Abb. 4). — 55. a. Beide werden von der Oberin an der Pforte empfangen b. und ins Kloster eingeführt (CCLXXXI). — 56. Florentine legt Nonnenkleider an (CCLXXXII). — 57. Cecilisches Heer vor Montrose (CCLXXXIX). — 58. a. Herzog von Kalabrien erfährt von Florentines Flucht. b. Er will sich töten. c. Schlacht (CCXC). — 59. a. Kampfszene. b. Kampfszene mit L. (Abb. 5). c. Bestattung des falschen weißen Ritters (CCXCI). — 60. Beratung des Herzogs mit dem Tarenter und Seneschall (CCCVII). — 61. Weckolter kommt im Kloster an (CCCVIII). — 62. a. Weckolter trifft beide Frauen unter dem Baum. b. Florentine stellt sich leidend (CCCXIII) (2. Tafel). — 63. a. Bote



ANKÜNDIGUNG UND ANFANG DES TURNIERS

FEDERZEICHNUNGEN DER HERPIN-HANDSCHRIFT

IN DER K. BIBLIOTHEK ZU BERLIN



BESUCH BEI DER KÖNIGSTOCHTER FLORENTINE IM KLOSTER

FEDERZEICHNUNGEN DER HERPIN-HANDSCHRIFT

IN DER K. BIBLIOTHEK ZU BERLIN



LICHTDRUCK D. REICHSDRUCKEREI



wird an den Kalabrier geschickt. b. Überbringt ihm die Botschaft (CCCXV). — 64. a. Der Herzog zieht nach dem Schloß. b. Florentine stellt sich leidend (CCCXVI). — 65. a. Bote wird an L. entsendet. b. L. kommt im Kloster an (CCCXVII). — 66. L. vor den Toren auf Lauer. — 67. a. Kampf im Kloster. b. Umarmung L.s mit Florentine; Gefangennahme L.s. c. Kalabrier entführen L. und Florentine (CCCXXVIII). — 68. a. Weißer Ritter befreit sie. b. Nimmt ihren Dank entgegen (CCCXXIX). — 69. Feinde werden verjagt (CCCXXX). — (Fehlerhaft eingezeichnet) a. L.s Kampf mit dem Seneschall. b. Weißer Ritter heilt seine Wunden. c. Begegnung L.s mit dem König. d. Trauung durch den Bischof (CCCXLII). — 71. a. Festgelage. b. Begegnung. c. Festturnier. d. Beischlaf der Neuvermählten (CCCXLIII). — 72. a. Belagerung der Stadt Rige. b. Gadifers Audienz beim Papst. c. Botschaft des Kardinals an L. (CCCLII). — 73. a. Ankunft der Cecilier beim Papst. b. Audienz bei diesem (CCCLIII). — 74. Papst bringt die Sache vors Kardinalkollegium (CCCLXI). — 75. Kalabrier vor dem Papst (CCCLXII). — 76. a. L. erfährt vom Tode des Vaters. b. Gadifer verspricht diesen zu suchen. c. L. nimmt Abschied vom Vater; zieht bei Gadifer ein (CCCLXVI). — 77. a. Gadifer mit Gefolge vor L.s Kammer. b. Weißer Ritter rettet L. (CCCLXVII). — 78. Kampf im Saal (CCCLXVIII). — 79. a. Gadifer läßt die Toten hängen, b. erzählt dem Papst den Vorfall. c. Cecilier vor dem Papst (CCCLXXVI). — (Freie Räume für Darstellungen der Kämpfe Gadifers mit L. und Geburt der Söhne L.s, leicht mit Bleistift vorgezeichnet.) — 80. a. Pilgerin übergibt das geraubte Kind der Weckolterin. b. Ein Knecht übernimmt es zum Ermorden (CCCCVIII). — 81. a. Er will es töten, b. legt es unter einem Ölbaum nieder (CCCCIX). — 82. Kommt ins Schloß zurück (CCCCX). — 83. Ein Hirt findet das Kind; überbringt es seiner Frau (CCCCXV). — 84. Boten des Kalabriers werden gehängt (CCCCXVII). — 85. Belagerung von Benevent (CCCCXXII). — 86. a. Begegnung der feindlichen Heere. b. Kampf der Heere. c. Tötung des Königs (CCCCXXIV). — 87. a. Aufladen der Säcke. b. Zwei Ritter vor Florentine. c. Kampf (CCCCXXV). — Einschiffung und Flucht (CCCCXXVI).

Es kann kein Zweifel daran sein, daß alle Zeichnungen von einer Künstlerhand stammen; trotz der erheblichen Unterschiede der Auffassung und Ausführung ist durchweg allen ein einheitliches Gepräge eigen, und Abweichungen davon lassen sich leicht sowohl durch die Verschiedenheit der Aufgaben als auch durch ein Nachlassen der Gestaltung erklären. Schon rein technisch sind sie durch die überall gleiche Schraffenanwendung verbunden; es sind kleine, feine Striche, wo es Detailformen zu modellieren gilt, und großzügig angelegte tonige Flächen, welche namentlich bei Architekturen und Interieurs Anwendung finden. Aber auch in den Gestalten kommt der Künstler trotz einiger Abwechslung nicht über einen eisernen Bestand der Typen heraus, die sich mit nahezu ermüdender Gleichmäßigkeit wiederholen. Es sind meist mittelgroße Figuren, auf zu schlanken Beinen, recht klar in ihren Bewegungen, aber wie befangen und zurückhaltend; die stets wiederkehrenden Hauptpersonen sind diskret, aber bestimmt bezeichnet. Nur wenn es volkstümliche, derbere Szenen darzustellen gilt, kommt manchmal der Meister aus seiner Reserve heraus und gibt einen waschechten Schildknappen oder leistet sich einen verruchten Mordgesellen mit Hakennase (vgl. Abb. 2). Bei höfischen Turnieren überwiegen die ersteren im Kampfgetümmel, beim Handgemenge kommen auch die zweiten vor. Nicht immer sind die Gebärden überzeugend genug, manchmal lahm, und Proportionsfehler gehören nicht zu Seltenheiten. Man kann auch nicht sagen, daß der Künstler den Ausdruck beherrschte, aber zu der eigenartigen Starrheit seiner Masken trägt meistens eine groteske, widersinnige Art der Augenzeichnung bei: die Augäpfel sind einfach immer kreisrund, und die Pupille sitzt am obersten Rand, so daß der glotzende Blick einen geradezu verfolgt und zur Namensprägung des »Meisters mit den Glotzaugen« verleiten könnte. Da auch Nase, Mund, Oval meist dieselben bleiben, müssen Hände und Gebärden an Ausdrucksfähigkeit einbringen, was in Gesichtern zum schulmeisterlichen Schema erstarrte.



Abb. 3
Lew und Clarissa im Räuberschloß

Trachten sind durchweg aus den letzten Jahren des XV. Jahrhunderts, und zwar sind bei Männern offene Wämser mit verschnürter Brust, kurze Jacken und enganliegende »ganze Hosen«, als Kopfbedeckung Mützen (auch Kopfreife) mit Bund und Reiherstutz oder langer Feder, bei Frauen hochgegürtete Kleider mit Brustverschnürungen, Rissentücher für Verheiratete und Nonnen, für Mädchen dagegen ein eigenartiger, zweiteiliger, karrierter Aufsatz[1]) oder aber Ohrnetzhauben mit Flitterzierat. Allerdings tauchen auch hie und da weitflatternde, breite Schauben mit Pelzkragen auf, hohe Stiefel, »Kuhmäuler« ersetzen die gewöhnliche Schuhform (kein einziger Schnabelschuh ist zu bemerken) — dementsprechend auch breite, behäbige Stellungen — kurz, die herrannahende Jahrhundertwende kündet sich an. Das *Datum 1487,* welches — sonderbar versteckt — am unteren Rand einer einzigen Zeichnung (Abb. 3) angebracht ist, dürfte somit stimmen.

Eine besondere Erwägung verlangen die Tiere der Handschrift. Diese stämmigen, dickbeinigen Gäule, die sich unter ihren Reitern wie Ponys ausnehmen, sind oft mit erstaunlicher Treffsicherheit in ihren Bewegungen erfaßt und trotz ihrer anthropomorphen Blicke recht flott beobachtet. Die unzähligen Kampfesszenen und Turniere gaben dem Meister Gelegenheit, sie in allen möglichen Stellungen vorzuführen, und da muß sein Nuancenreichtum anerkannt werden, ebenso wie die verblüffend richtige Beobachtung etwa eines angreifenden Köters. Angesichts solcher Züge von eindringlicher Realität,

[1]) Jener »Aufsatz« geht freilich auf die spitzen zweiteiligen burgundischen »hennins« zurück, doch ist er in Deutschland äußerst selten; in den zahllosen Kopfputzformen der weiblichen Köpfe in der Weltchronik kommt er nicht vor, wenn er auch sonst an anderer Stelle (S. XXI) einmal angeführt ist. Eher ist er schon in Ulmer Drucken zu finden, so im Äsop (Zainer o. J.) S. 38, 116, im Boccaccio (Zainer 1473) S. 62 u. a.

wie sie manchmal im Buch sich plötzlich geltend machten, und zwar gerade in den schwierigsten Darstellungen, wird der Name des Hausbuchmeisters einem unwillkürlich in den Sinn kommen, wenn er auch im nächsten Augenblick zurückgewiesen werden muß.

Die Landschaft spielt keine große Rolle in den Zeichnungen; der Künstler will sie recht schnell erledigen und arbeitet mit fertigen Schemata. Die häufigste, immer wiederkehrende Form ist ein kreisrunder, gebüschartiger Komplex von konzentrischen Kreisen, die am Rande radial lose schraffiert sind. Die Feststellung dieser Baumstilisierung ist nicht belanglos: in der gesamten Buchillustration und im Kupferstich der Zeit ist kaum ein Gegenstück dafür zu finden. In dieser Zeit, wo man schon die alte Manier der Baumzeichnung mit Einzelblättern längst aufgegeben hat, zugunsten richtig beobachteter Baumkronen, die aus Gruppen sich aufbauen, in der Zeit der Lirarschen »Schwäbischen Chronik« (»deren Einfluß fast überall dort zutage tritt, wo man der pittoresken Landschaft Beachtung schenkte«) und der Schedelschen »Weltchronik« ist dies einfach ein Unikum. Man kann nicht einmal sagen, daß diese kühne — um nicht zu sagen: freche — Abkürzung die Wirkung verfehlte. Es steckt darin ein richtiger Kern, und Ansätze hierzu kann man auch in anderen Buchillustrationen finden, sogar im »Schatzbehalter«[1]). Von besonderem Reize sind die schlanken Bäumchen, deren zartes Gefieder auf dem erwähnten Prinzip aufgebaut ist (vgl. die 2. Tafel). Seiner Epoche treu, unterscheidet der Künstler von den eben genannten Bäumen des Hintergrundes jene des Vordergrundes, die mit Einzelblättern ausgestattet sind, allerdings in derart zwangloser Art, daß wieder der Name des Hausbuchmeisters sich auf die Lippen drängt (vgl. dieselbe Tafel).

Den Raum beherrscht er im allgemeinen gut; doch läßt er sich von Details zu oft verwirren, so daß auf einmal alles durcheinanderflutet. Der Standpunkt ist meist so hoch, daß die Bildtiefe hochgeklappt zu sein scheint. Doch entschädigen dafür reizende Fernsichten, luftgetränkte Stadtansichten, überschnitten von Hügelreihen, oder als Folie eines stattlichen Stromes (vgl. Abb. 4). Eine Vorliebe hat er für stille, verschwiegene Interieurs, in die er seine ausdrucksvollsten Szenen verlegt, Liebesszenen, Krankenbesuche u. dgl.

Überhaupt ist er der Schilderer beschaulicher Momente des Lebens eher als der dramatischer Szenen. Eine ausgesprochene Lust am Fabulieren wird hier gestützt durch ein reges Interesse für die Varietät der Erscheinungen, und der saubere Erzähler findet sich nur schwer zurecht im Taumel der abenteuerlichen Mordszenen. — Schon mehr behagen ihm Liebesszenen, oft in unzweideutigster Fassung, wo fein säuberlich jede Gewand- oder Deckenfalte ausgetüftelt ist. Daß er im letzten Grunde nicht ganz ausgeglichen und gereift erscheint, dafür ist entscheidend, daß seine Formengebung zwei Quellen bestimmen: der traditionelle, höfische Gestus, der für alle Lebenslagen seinen Kanon hat, die Beine so und nicht anders stellen läßt usw. und in keinem Falle im Stich läßt — und die andere, die sich die Regeln von der Situation vorschreiben läßt, nicht erst lange überlegt, sich oft überhastet, die sichere, flinke Art des frischen Naturburschen. Diese Doppelstellung der höfischen und natürlichen Gelage, der herkömmlichen und der improvisierten Morde, dies Zwitterhafte ist allerdings schon durch das Thema bedingt: ist es doch die Historie eines Ritters vom Hofe, der in die verwickeltsten Situationen gerät, ebenso wie seine tapfere Frau und sein waghalsiger Sohn. Um allen sich daraus ergebenden Momenten gerecht zu werden, müßte der

[1]) Am besten in der 75. und 76. »Figur«; auch verstreut in der »Weltchronik«, in dem Gehölz vor den Stadtmauern Augsburgs, Nürnbergs usw.

Zeichner ein großer Künstler sein, der alles mit seinem Gefühl durchdringt; der war er nicht. Wohl aber war er geschickt genug, Bekanntes mit Selbsterfundenem in einer gefälligen Weise vorzutragen. Und mehr wurde ja wohl nicht verlangt.

Wer war der Künstler? Wo ist er zu suchen, welcher Schule Deutschlands zuzuweisen? Äußere Behelfe lassen da ganz im Stich. Das Datum gibt einen Anhaltspunkt nur für die Zeitbestimmung. Das Wasserzeichen — s. oben — liefert keinen brauchbaren Hinweis[1])! Die Mundart der Handschrift ist sicher oberdeutsch, alemannisch, von bestimmt schwäbischer Färbung[2]). Doch solchen Winken gegenüber möchte ich, trotz Kautzsch[3]), äußerste Vorsicht wahren, da Fälle, daß »ein zugewanderter Schreiber eine Zeitlang in der Schreibstube beschäftigt gewesen sein kann, oder daß ein Zeichner, vor oder nach seiner Tätigkeit hier, auch anderswo noch gearbeitet haben mag«, meines Erachtens durchaus nicht für jene Zeit solche Ausnahmefälle sind, daß sie — die Regel etwa bestätigten. Auch die paar Wappen sind als Phantasiewappen zu deuten[4]), und die Stadtansicht auf S. 280 ist entweder eine willkürliche Erfindung oder aber nicht mit Bestimmtheit zu bezeichnen[5]), da die in Betracht kommenden Städtebilder der Wolgemutschen Chronik auf Grund der Untersuchungen von Logas als unzuverlässig anzusehen sind[6]). Somit ist man bei der Lokalisierung der Künstlerhand auf stilkritische Indizien angewiesen.

Zur richtigen Beurteilung dieser nahezu 200 sauber ausgeführten Zeichnungen muß man sich vor Augen halten, daß sie in einem Zeitalter entstanden sind, als die in Schwung gekommene Buchillustration immer mehr Meisterhände beim Formschnitt beschäftigte und in einem erfolgreichen Kampf über die veraltete Handschriftenillustration den Sieg davongetragen hat. Ein noch so gewandter und flott arbeitender Buchmaler mußte bei der Massenproduktion der Bilddrucker im Hintertreffen bleiben, wenn anders er sich nicht etwa auf die Herstellung kostbarer Miniaturen für die kaufkräftigsten Kreise verlegte. In den großen Zentren aber, in Augsburg, Ulm, Nürnberg, konnte er sich kaum behaupten, wollte er mit Federzeichnungen sein Dasein fristen. Nun ist es aber bezeichnend für die Art unseres Meisters, daß diese Illustrationen nicht etwa bloß den Holzschnitt ersetzen, sondern ihn noch womöglich durch die feineren Details zu überbieten versuchen, die Nuance des Kupferstichs mit der Prägnanz des Formschnitts verbindend. Es ist das bewährte Mittel der Formschneider im Kampfe mit den Kupferstechern um die Buchillustration, das aber hier vom Zeichner angewendet wird. In den erwähnten Hauptzentren, wo man sich wohl der Handschriften als Vorlagen für gedruckte Illustrationen bediente, müßte dieses Verfahren als ziemlich zwecklos bezeichnet werden, in Anbetracht der erdrückenden Vorteile jeder Reproduktion gegenüber Einzelleistungen. Daraus ergibt sich, daß der Künstler wohl in den Methoden und Tricks modernsten Datums unterrichtet war, aber für ein Publikum arbeitete, welches — kurz gesagt — mehr auf Qualität als auf Quantität sah. — Tat-

[1]) Briquet, Les filigranes, Nr. 52.

[2]) Diese Feststellung verdanke ich der gütigen Mitteilung von Dr. Heimann, der die Handschrift einer eingehenden Untersuchung daraufhin bereitwilligst unterzog.

[3]) Kautzsch, a. a. O. S. 67.

[4]) Was auf S. X als Basler Stadtwappen gelten könnte, scheint nur ein Bischofsstab zu sein.

[5]) Nach den (allerdings ein Jahrhundert späteren) Stadtansichten von *Münster* scheint Worms am ehesten in Betracht zu kommen.

[6]) Jahrbuch d. K. Preuß. Kunstsamml. IX.



Abb. 4
Florentine sinkt kraftlos nieder

sächlich finden sich in den Zeichnungen Anklänge an die bekannten Bücher der Zeit, und man kann nach Belieben den Habitus unserer Schlachtenbilder mit denen der Augsburger »Chronica Hungarorum« (Radolt 1488) oder der Lirarschen Chronik zusammenstellen; früher wurden Ansätze zu der sonderbaren Baumstilisierung im »Schatzbehalter« festgestellt, und man könnte sogar in den Kopftypen der »Weltchronik« einige Ähnlichkeit mit denen der Herpin-Handschrift finden; doch von der Dramatik Nürnbergs, wie sie sich etwa im gleichzeitig erschienenen »Passionale« kundgibt, vom frischen Naturgefühl der Oberschwaben und gar von der überlegenen Treffsicherheit, wie sie in den nächsten Jahren in Basel zum Vorschein kommen sollte, ist hier nicht ein Hauch. Schon eher könnten Illustrationen des um ein Jahrzehnt später erschienenen Romans »Floria und Biancefforia« (Metz 1499) ein Gegenstück bieten, die trotz technischer Vorzüge künstlerisch tiefer stehen.

Nun wissen wir, daß am Mittelrhein zwar die Wiege des Buchdrucks stand, daß aber die Buchillustration hier nie recht Fuß fassen konnte; Meydenbachs »Hortus sanitatis«, der ja, nach Kaemmerer, in einigen Schnitten mit dem Hausbuchmeister zusammenhängen soll[1]), scheint nach Baer[2]) von einem Ulmer Künstler verfertigt worden zu sein; Reuwich, der seine »Peregrinationes« selbst zeichnete, war ein Zugewanderter, Bothos »Chronik der Sassen«, in der Baer Entlehnungen vom Hausbuchmeister nachgewiesen hat, ist nicht »als das Produkt einer abgeschlossenen lokalen Entwicklung

[1]) Kaemmerer, Der Meister E. S. usw., im Jahrbuch d. K. Preuß. Kunstsamml. Bd. XVI.

[2]) Baer, Die illustrierten Historienbücher des XV. Jahrhunderts, 1903, S. 162ff.

zu betrachten«, kurz: man findet »keine Anzeichen, die auf die Existenz einer selbständigen Mainzer Formschnittschule hinweisen«. Wohl aber gehen die erwähnten Bücher mit Ulm zusammen. Und auf den Schulzusammenhang mit Ulm weist noch am ehesten alles auch in der Herpin-Handschrift. So wäre denn der Künstler als ein *Rheinfranke zu denken, der etwa in Ulm seine Ausbildung genoß und sie am Mittelrhein verwertete.*

Diese Vermutung bekommt indessen eine erwünschte Bekräftigung in einem anderen Umstand. Der Meister des »Mittelalterlichen Hausbuchs« scheint mir denn doch nicht mehr als die Planetenbilder des Buches verfertigt zu haben. Was



Abb. 5
Kämpfe der Cecilier mit den Kalabrern

Lehrs[1]) gegen Hachmeisters Sonderung der zwei Hände einwendet, ist rein negativ, und wenn auch »gerade jene angezweifelten Blätter (von Bl. 18 bis 24) einige Figuren von so glücklichem Wurf und so freier natürlicher Begabung enthalten, wie sie nur einem Künstler vom Range des Hausbuchmeisters zuzutrauen sind«, so ist damit nur über die Qualität jenes zweiten Künstlers entschieden. Nun enthalten aber jene Blätter einerseits, wie Hachmeister richtig bemerkt, zu viele Schwächen, anderseits aber unterscheiden sie sich von den anderen durch einige, wenn auch geringe Eigentümlichkeiten, die zumindest einen Zweifel an der einheitlichen Ausführung nicht verstummen lassen können[2]). Während in den Planetenbildern (wie auch später in den Stichen) die Lidspalte, die Augen meist durch dicke Striche angedeutet sind, sind sie in den Blättern 18—24 rundlicher gewölbt und pflegen weitgestellt zu sein. Während beim sicheren Hausbuchmeister die Bäume durch loses, malerisches Gekritzel angegeben werden, sind sie hier mit runden meridianartigen Strichen stilisiert, die radial schraffiert sind[3]). Die Pferde sind, trotz mancher überraschender Wendungen, plump und hölzern. Dies möge genügen. Ob die folgenden Belagerungsszenen und Kriegszüge auch von jenem Meister sind, mag dahingestellt sein. Aber jene Merkmale stimmen auffallend mit denen der Herpin-Handschriftzeichnungen überein. Trotz Hachmeisters Versuch, den Hausbuchmeister mit Wilhelm Pleydenwurff zusammenzubringen, besteht nach den Untersuchungen Flechsigs, Kaemmerers, Lehrs und Thodes wohl kein Zweifel an dem mittelrheinischen Ursprung seiner Kunst. Das Hausbuch dürfte in den siebziger Jahren entstanden sein[4]). Leicht kann man sich den Fall denken, daß ein (jüngerer?) Sozius, der zur Ausschmückung des Buches mit anderen (etwa auch dem minderwertigen Kopisten des Meisters E. S.) herangezogen wurde und seine Erzählerkunst — wenn auch etwas übermütig — hier austoben lassen durfte, mitgerissen vom stürmischen Elan seines Kameraden, dann auf eigene Faust, angeregt vom Erfolg, Handschriften illustrierte, und zwar womöglich dort, wo das illustrierte Buch diese noch nicht recht ersetzte, am Mittelrhein, freilich auch mit der Zeit, infolge sich häufender Aufträge, merklich abflauend. Auf ihn würde dann vorzüglich jene Charakteristik passen, die Thode für den mittelrheinischen Künstler prägte:

»Wenn er nur mit seinem empfänglichen Auge den allgemeinen Charakter der Lebenserscheinung erfaßt und mit leichter Hand auf die Tafel oder das Papier gebannt hat, hat er seinem Verlangen genug getan. Schnell in der Auffassung, und dieser Begabung freudig bewußt, sucht er ebenso schnell und unmittelbar durch seine Mitteilung auf andere zu wirken. So ist er der geborene Erzähler, welcher den wirklichen Erlebnissen den Reiz charakteristisch launiger Ausschmückung zu verleihen und dadurch drastisch, häufig aber auch poetisch zu wirken weiß[5]).«

---

[1]) Lehrs, Gemälde des Hausbuchmeisters, im Jahrbuch d. K. Preuß. Kunstsamml. XX.

[2]) Hachmeister, Der Meister des Amsterdamer Kabinetts, Heidelb. Diss. 1897.

[3]) Daß die Petersenschen Faksimilien der Hausbuch-Ausgabe verläßlich sind, ist leicht an der Lippmannschen tadellosen Planeten-Ausgabe (Chalkograph. Gesellsch. 1905) nachzuprüfen, wo dieselben Planetenbilder reproduziert sind.

[4]) Vgl. Harzen im Anzeiger für K. d. V.

[5]) Thode, a. a. O. S. 129.

DIE ANFÄNGE DER MAJOLIKAKUNST IN FLORENZ UNTER DEM EINFLUSZ DER HISPANOMORESKEN MAJOLIKEN

VON WILHELM BODE

Gelegentlich der Berliner Renaissanceausstellung im Jahre 1898 konnte ich auf eine besondere Gattung früher italienischer Majoliken aufmerksam machen, für die ich die Entstehung in Florenz oder seiner Nachbarschaft nachzuweisen suchte. Diese Bestimmung hat man für jene Majoliken mit tiefblauem Dekor von Eichenlaub, wie man das stilisierte Blattwerk zu bezeichnen pflegt, fast allgemein angenommen, dagegen schreibt man andere gleichzeitige oder wenig jüngere italienische Majoliken, deren Dekor mit dem jener Gattung vielfach verwandt ist, nach wie vor noch der Fabrik von Faenza zu oder läßt sie unbestimmt. Der Einfluß des begeisterten Faentiner Lokalpatrioten Argnani, der in seinen sonst so verdienstvollen Publikationen die Entstehung und höchste Blüte der italienischen Fayencekunst ausschließlich seiner Vaterstadt zu vindizieren suchte, wirkt noch über seinen Tod hinaus nach, namentlich auch dadurch, daß seine kleine Sammlung primitiver Stücke und der Fragmente von solchen an die Louvresammlung übergegangen ist, deren ausgezeichnete Verwaltung sich auch in den Ansichten über die Geschichte der italienischen Majoliken längere Zeit noch als seine dankbaren Erben betrachtete.

Auch die außerordentliche Vermehrung des bekannten Bestandes an frühen italienischen Majoliken, an erhaltenen Stücken wie namentlich an Fragmenten, die seither an verschiedenen Orten Italiens durch Grabungen zutage gefördert wurden, hat bisher nicht, wie man erwarten sollte, klärend, sondern eher noch verwirrend auf die Bestimmung ihrer Herkunft gewirkt. In ähnlicher Weise hat gerade der Mann, der durch die Folge kleiner Illustrationswerke, die er seit Jahren darüber veröffentlicht, ein besonderes Verdienst hat um die Bekanntschaft mit dieser primitiven Ware und den Nachweis ihrer Beziehung zu orientalischen und hispanomoresken Fayencen, Henry Wallis, zu einer Klärung nicht genügend beigetragen. Denn er hat sein außerordentlich reiches Material weniger nach Zeit und Ort der Entstehung als nach den Formen und der Verwendung zusammengestellt; auch ist ihm im besonderen Grade die Skepsis des Alters eigen, die ihn jedem neuen Stücke gegenüber mit Zweifeln, ob es nicht falsch, ob es nicht von einem dritten Orte eingeführt sein könne, entgegentreten läßt. »Warum sollte heutzutage ein geschickter Fälscher so ein Stück nicht machen können?«, oder »Warum sollten diese oder jene in Florenz oder Siena ausgegrabenen Stücke nicht auch von Faenza oder Padua oder sonstwoher eingeführt worden sein?« — so und ähnlich sind seine Einwendungen. Mit solcher Hyperkritik, die sich mit der Scheu vor wirklicher Kritik vermischt, kommen wir aber in unserer Kenntnis eher zurück als vorwärts. Es scheint mir daher angezeigt, in ähnlicher Weise, wie ich es früher für die Majoliken mit tiefblauem sogenannten Eichblattdekor

getan habe, auch einige verwandte primitive Dekorationsarten auf Zeit und Ort ihrer Entstehung genauer zu untersuchen, sowohl die Entstehung wie die Entwicklung ihrer Schmuckmotive zu verfolgen und daraus wie aus anderen Anhaltspunkten den Ort ihrer Fabrikation zu bestimmen[1]).

Für die Frage nach dem Ort der Anfertigung dieser Majoliken sind, seitdem eine kritische Behandlung derselben begonnen hat, vor allem zwei Momente als Hauptbeweisstücke herangezogen worden: der Fundort, namentlich wenn die Stücke oder Fragmente von solchen bei Ausgrabungen, Häuserbauten oder Reinigung der Senkgruben (pozzi) gefunden worden sind, und sodann die Wappen, Embleme und ähnliche Darstellungen auf den Gefäßen. Sehr mit Recht, trotz eines scheinbar berechtigten Einwandes dagegen. Man hat nämlich geltend gemacht, daß ja solche Ware jederzeit und zum Teil in umfangreichem Maße exportiert worden sei, daß z. B. die Mehrzahl der frühen hispanomoresken Majoliken nicht in Spanien, sondern in Italien, namentlich in Toskana, zutage gekommen sei, und daß diese Ware, deren Anfertigung außerhalb Spaniens ausgeschlossen sei, sehr häufig die Wappen italienischer, namentlich Florentiner Familien trage. Das ist freilich richtig; aber hier handelt es sich um eine besonders kostbare, namentlich durch ihren Goldlüster geschätzte Ware, deren Herstellung ein Geheimnis der spanischen Töpfer war. Die reichen italienischen Geschlechter, namentlich solche, die nähere Handelsbeziehungen zu Spanien hatten, bestellten diese Prachtgefäße: Teller und Vasen, bei den spanischen Töpfern, denen sie die Zeichnungen zu ihren Wappen gleich mit der Bestellung einsandten, um sie bei ihren Gastmählern neben ihrem Silbergerät auf den Kredenzen aufzustellen. Solche in ihrer Art einzigen Prachtstücke können aber nicht gleichgestellt werden mit der gewöhnlichen Töpferware, die in Italien selbst gleichzeitig am Ausgang des XIV. und im XV. Jahrhundert angefertigt wurde. Wenn wir von diesen heimischen Majoliken oder Halbmajoliken, wie es namentlich in Florenz, zum Teil auch in Siena, Orvieto, Padua, Ferrara, Rom und sonst der Fall ist, an einer einzigen Stelle Hunderte und selbst Tausende von Scherben finden, wenn hier fast jeder größere Hausbau, fast jede Kanalisation, jede gründliche Reinigung einer alten Senkgrube in diesen Städten Bruchstücke solcher Gefäße meist in größerer Zahl zutage fördert, so sind wir zu dem Schlusse berechtigt, daß sie der großen Mehrzahl nach an Ort und Stelle oder wenigstens in der Nachbarschaft angefertigt worden sind. Denn neben einzelnen feineren Stücken finden sich regelmäßig weit mehr Fragmente roher Pfennigware mit den gleichen Mustern, die als gewöhnlichstes Gebrauchsgeschirr den Transport gar nicht lohnte. Daß sie aber hier angefertigt sein können, dies wird durch das Bestehen von Töpferinnungen an allen diesen Orten durch das ganze Mittelalter hindurch bewiesen. Auch war die heimische Ware gegen die Einfuhr fremder Ware durch Privilegien und Zölle geschützt; solche konnte daher nur ausnahmsweise und nur dann Eingang finden, wenn sie besonders fein war und hoch bezahlt werden konnte.

Auch ein anderer Einwand, den man gegen die autochthone Entstehung der an Ort und Stelle ausgegrabenen Majoliken ins Feld geführt hat, ist nicht stichhaltig. Wenn nämlich unter solchen an den verschiedensten Stellen in der Erde gefundenen Fragmenten manche Muster vorkommen, für deren Anfertigung uns ein bestimmter Ort Italiens bezeugt ist, so dürfen wir daraus ebensowenig schließen, daß sie nur von diesem Platze eingeführt worden seien, als wir annehmen dürfen, daß an dem Fundort alle

[1]) Eingehender werde ich diese Fragen behandeln in einer größeren, mit Farbenlichtdrucken und Textillustrationen ausgestatteten Publikation der primitiven Majoliken Toskanas, die im Verlag von Julius Bard demnächst erscheinen wird.

diese Muster auch erfunden oder zu künstlerischer Vollendung entwickelt wären: es ergibt sich vielmehr aus der sehr verschiedenen Qualität und gewissen Abweichungen in Farbe, Glasur und Zeichnung, die solche Muster an verschiedenen Orten aufweisen, daß diese an bestimmten Plätzen erfunden und besonders entwickelt, an den meisten anderen aber, an denen sie sonst gefunden werden, nur in mehr oder weniger flüchtiger Weise, und auch meist ziemlich vereinzelt, nachgeahmt wurden; nicht selten wohl durch



Abb. 1. Valencia-Teller
British Museum
Nach A. van de Put, Hispano-Moresque Ware Taf. 5

Arbeiter, die von dem einen Ort zum anderen wanderten. Eine sorgfältigere Prüfung aller solcher Funde, die sich zweifellos, da erst seit kurzem die Aufmerksamkeit darauf gelenkt worden ist, noch außerordentlich vermehren werden, wird erweisen, daß die durch besonders gute Erde, Farben und andere Vorbedingungen bevorzugten Plätze Majoliken von eigenartiger Form, Zeichnung, Glasur und Färbung anfertigten, die sich von den oberflächlicheren und meist roheren Nachahmungen anderer Orte meist unschwer unterscheiden lassen. Nicht bloß besondere technische oder künstlerische Veranlagung, sondern neben jenen äußeren Vorbedingungen auch Beziehungen verschiedener Art, namentlich zu den Ländern mit älterer blühender Majolikaindustrie, haben unter Mitwirkung des außerordentlichen Aufschwunges der Kunst in Italien in dieser Zeit zum Emporblühen dieses Handwerkes und zur Ausbildung bestimmter Gattungen und Muster in verschiedener Weise fördernd beigetragen. Auch diese Einflüsse von außen lassen,

wenn richtig erkannt, wieder Schlüsse zu in bezug auf den Ort der Entstehung der betreffenden Majolikagattung.

Die Fayencen des XIV. und vom Anfang des XV. Jahrhunderts, die in den letzten Jahren durch Funde, namentlich in Orvieto, Siena und Florenz, in so reicher Zahl bekannt geworden sind, daß ein Urteil darüber möglich ist, haben in ihrer Technik wie im Dekor einen durchaus mittelalterlichen, italienischen Charakter. Dieser verliert sich in den ersten Jahrzehnten des Quattrocento in Toskana, vor allem in Florenz, fast vollständig und beinahe plötzlich. Statt des einfachen stilisierten gotischen Blattwerks und der halb phantastisch, halb humoristisch gebildeten Tier- und Menschengestalten oder Wappen bedeckt jetzt ein Dekor von leicht stilisierten Streublumen den Körper der Gefäße, oft mit



Abb. 2. Florentiner Teller um 1420
Berliner Privatbesitz

großgehaltenen Tieren oder Wappen in der Mitte; und an die Stelle der hellen grünen Farbe tritt ein bald kräftiges, bald zartes Kobaltblau und daneben bescheiden ein blasses bräunliches Gelb, während Mangan meist nur für die Zeichnung verwendet wird. Daß der Anstoß zu dieser raschen und gründlichen Änderung des Dekors von außen kam, davon überzeugt ein Blick auf die gleichzeitigen islamischen, namentlich hispanomoresken Fayencen. Die Majoliken Spaniens, die von dort seit dem Anfange des XV. Jahrhunderts in großer Zahl namentlich nach Florenz eingeführt wurden, machten auf die Florentiner Töpfer den stärksten Eindruck; diese nahmen sie seither so direkt zum Vorbild, daß durch nahezu ein halbes Jahrhundert die Florentiner Majolikafabrikation fast im Banne der hispanomoresken Ware steht, und zwar so sehr, daß sie beinahe jede neue Mode der Valencianer Töpfer mitmacht, jeden neuen Dekor nachzuahmen sich bestrebt. Dies geschieht jedoch in mehr oder weniger freier Weise, so daß die Majoliken dieser Richtung, namentlich die der früheren Zeit, zum Teil zu den eigen-

artigsten und wirkungsvollsten Arbeiten der italienischen Töpfer des Quattrocento gehören. Die moresko-italienische Ware, wie man sie danach benennen könnte, ist ganz spezifisch und fast ausschließlich florentinisch [1]), eine Tatsache, aus der sich zugleich der sicherste Anhalt für die Bestimmung anderer daneben hergehender Gattungen primitiver Majoliken als florentinisch gewinnen läßt. Diese auf den ersten Blick überraschende Erscheinung ist in der Bedeutung begründet, den der Handel und die Beziehungen der Bankiers von Florenz nach dem Falle von Lucca und Pisa mit Spanien, insbesondere mit den Städten der Ostküste, namentlich mit Valencia, erhalten hatte. Florenz hatte alle anderen Orte Italiens darin weit überholt, und ihre Konkurrenten, wie Neapel und Genua, waren Städte, die keine eigene Majolikaindustrie besaßen. Schriftliche Zeugnisse sind uns überliefert, wie sehr die Ware von Valencia bereits in den zwanziger Jahren des Quattrocentro von den Florentinern geschätzt wurde, das sprechendste Zeugnis legen aber die uns erhaltenen Stücke dieser Ware selbst ab; sind doch die mit Wappen von Florentiner Familien bemalten Teller und Gefäße fast ebenso häufig, wenn nicht häufiger, als selbst solche mit spanischen Wappen.

Die Nachahmung hispanomoresker Ware beginnt in Florenz schon fast gleichzeitig mit dem nachweisbaren Auftreten dieser berühmten spanischen Majoliken in Italien, im Anfange des XV. Jahrhunderts. Die in Südspanien, namentlich in Valencia, unter der Herrschaft der Mauren erblühte Industrie der glasierten Tonware mit Lüsterglanz hatte sich innerhalb der maurischen Bevölkerung auch nach der Unterwerfung dieser Landesteile durch die arragonischen Herrscher um die Mitte des XIII. Jahrhunderts erhalten. Wie sie sich in der ersten Zeit der christlichen Herrschaft entwickelt hat, darüber vermögen wir nicht einmal eine Vermutung aufzustellen, da Stücke solcher frühen Ware selbst in Fragmenten bisher nicht nachgewiesen sind. Doch können wir jetzt, dank A. van de Puts grundlegendem, 1904 erschienenem Werke »Hispano-Moresque Ware of the XV. century« diese spanische Majoliken wenigstens bis zum Anfang des XV. Jahrhunderts hinauf verfolgen; damals treten sie uns aber schon in solcher Vollendung entgegen, daß wir eine frühere Entwicklung durch ein Jahrhundert und länger annehmen müssen.

In dem ältesten bekannten Muster spielt das von van de Put als »mock-Arabic-inscriptions« bezeichnete Ornament die Hauptrolle: ein Ornament, das willkürliche kufische Buchstaben oberflächlich nachahmt, die, unterbrochen von Gruppen mit Arabesken, meist in tiefblauer Farbe bandartig auf einem Grund mit kleinen Streublumen, Tupfen und Strichen in lüstriertem Gold angeordnet sind (Abb. 1). Schon dieses Muster wurde in Florenz nachgebildet, und zwar fast gleichzeitig, wie Form und Technik der erhaltenen Stücke beweisen. Ein großer tiefer Teller von derber Form und dickem Körper, der unter dem Palazzo Mozzi in Florenz zutage kam (Abb. 2), zeigt ein solches Muster fast in getreuer Kopie, und Bruchstücke von kleinen Näpfen mit dem gleichen Dekor in ganz abgekürzter Form sind mehrfach bei Erdarbeiten in Florenz gefunden worden.

Das, worin der Hauptreiz der hispanomoresken Majoliken besteht: die Bemalung in Gold und den Goldlüster, konnten die Florentiner Töpfer nicht nachahmen; erst ein Jahrhundert später hat Meister Giorgio Andreoli in Gubbio (selbständig, wie es scheint) den Goldlüster gefunden und als Geheimnis in seiner Werkstatt bewahrt. Man

[1]) Wenn wir von Florentiner Ware sprechen, so ist dies in dem weitern Sinne gemeint, daß auch Werkstätten wie die von Montelupo, Galgano, Caffagiolo — falls letztere damals, wie nicht wahrscheinlich, schon Bedeutung hatte — u. a. m. als völlig abhängig von ihren Florentiner Bestellern und von der Florentiner Kunst mit als florentinisch zu gelten haben.

verzichtete daher in jenen ersten primitiven Nachahmungen hispanomoresker Muster in Florenz auch auf einen Ersatz des Golddekors und beschränkte sich rein auf die Dekoration in einem tiefen Kobaltblau, das breit und dick aufgetragen ist, dadurch aber noch ziemlich reizlos erscheint. Auf die Vervollkommnung der Wirkung dieser Farbe war man daher vor allem aus; die Florentiner Vasai fanden bald ein Mittel dafür in dem pastosen Auftrag der zähflüssigen Emailfarbe. Die Gelegenheit dazu, solche verhält-



Abb. 3. Valencia-Teller
Sammlung O. Beit, London

nismäßig kostspieligen Versuche zu machen und dann feinere und mannigfachere Gefäße in sorgfältigerer Weise auszuführen, erhielten die Florentiner Handwerker zuerst durch die reichen Hospitäler ihrer Vaterstadt. Die ersten glücklichen Versuche mit einem Dekor in jener prächtigen emailartig aufgetragenen blauen Farbe müssen den vollsten Beifall der Vorsteher dieser Krankenhäuser gefunden haben, denn wir finden gerade eine ganze Reihe der schönsten Stücke der neuen Ware mit dem Emblem des Hospitals von Santa Maria Nuova (der Krücke) und vereinzelt mit dem von Santa Maria della Scala (der Leiter mit dem Kreuz darüber).

Während wir für die Ware mit diesem Dekor in emailartig aufgetragenem Kobaltblau, für die wir auf unsere früheren Ausführungen darüber verweisen, zwar die De-

korationsart, aber nicht direkte Vorbilder unter den uns erhaltenen hispanomoresken oder persisch-syrischen Fayencen nachweisen können, zeigen andere Gattungen etwas jüngerer Florentiner Majoliken die Anlehnung an spanisch-maurische Vorbilder um so deutlicher. Sie entlehnen ihre Motive wieder den Fayencen von Valencia, in denen um die Mitte des XV. Jahrhunderts ein zierlicherer Dekor von mehr naturalistischer Durchbildung des Pflanzendekors ausgebildet war. Das älteste uns bekannte Muster der Valenciaware hatte die überlieferten kufischen Inschriften und die alten maurischen Arabesken und Pflanzenornamente fast bis zu geometrischen Mustern stilisiert. Aber der

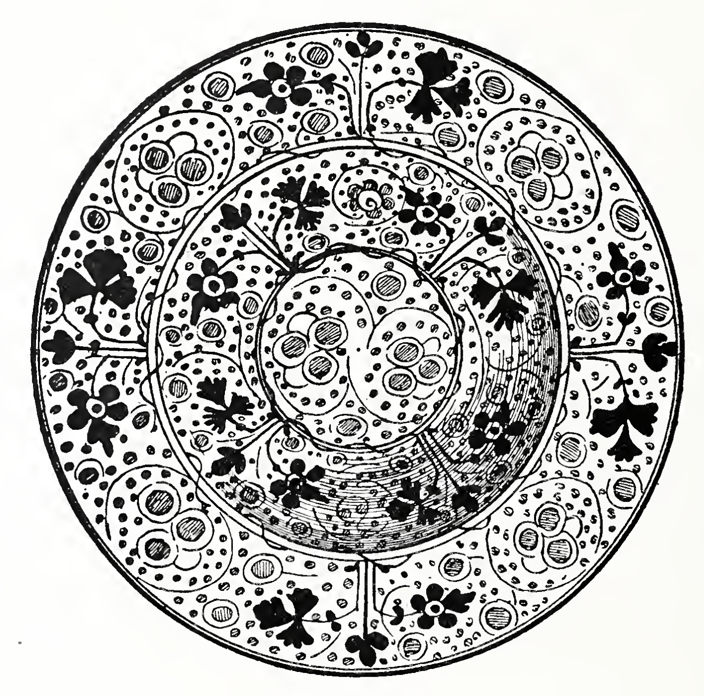


Abb. 4. Valencia-Teller
Sammlung Wallis, London
Nach H. Wallis, Oriental Influence Fig. 47

naturalistische Sinn des Quattrocento machte sich allmählich auch bei den Moresken in der Bemalung ihrer Töpferware geltend: in der Mitte des Gefäßes, an Stelle des Wappens, malte man jetzt mit Vorliebe ein einzelnes Tier, das man mit magerem Rankenwerk umgab, an das stilisierte kleine Blumen und Blätter ansetzen; die Blumen sind stereotyp aus Kügelchen, meist aus sechs um eine mittlere Kugel, gebildet, und ähnlich schematisch sind die spärlichen Blätter gezeichnet; der Grund ist mit kleinen Tupfen ausgefüllt, die wie das dünne Rankenwerk in Gold aufgelegt sind, während der übrige Dekor in dunkelblau gemalt ist (Abb. 3 u. 4). Auch dieses Muster scheint man in Florenz schon nachgebildet zu haben, als es eben in Spanien aufgekommen war; das bezeugt der nebenstehend abgebildete, unter Bardinis Palast ausgegrabene Napf (Abb. 5), der zusammen mit jener Altflorentiner Nachbildung eines moresken Tellers mit Inschriftenornament (vgl. Abb. 2) gefunden wurde. Der ganze Dekor ist in einem wohl durch die Feuchtigkeit in seiner Kraft beeinträchtigten Blau gemalt.

Eine aus dem gleichen Valenciadekor abgeleitete Bemalung zeigt ein großer, umstehend abgebildeter Albarello (Abb. 6) in meinem Besitz. Hals und Ablauf sind besonders geschmückt, der Dekor des Körpers ist in Zonen geteilt. In diesen wie an dem damit gleich behandelten Ornament des Halses sind an dünnen, in Wellenlinien gewundenen Stengeln, deren Linien durch dunkle Tupfen verstärkt sind, Blumen so angebracht, daß sie auf hellem Grunde einzeln in einem Kranze stehen. Sie sind entweder als offene Kelche so geformt, daß sechs Kügelchen eine gleich große mittlere Kugel umgeben, oder sie sind radförmig gebildet, wobei sechs Kugeln am Ende der Speichen sitzen. Es wechselt eine Zone mit solchen offenen Kelchen mit einer andern, in der diese Blumenkelche mit Kugelrädern alternieren. Den Ablauf des Halses auf dem Körper schmückt schneckenförmiges Gewinde zwischen parallelen Strichen. Mageres Rollwerk füllt den Grund der einzelnen Streifen. Die Zeichnung ist in schönem matten

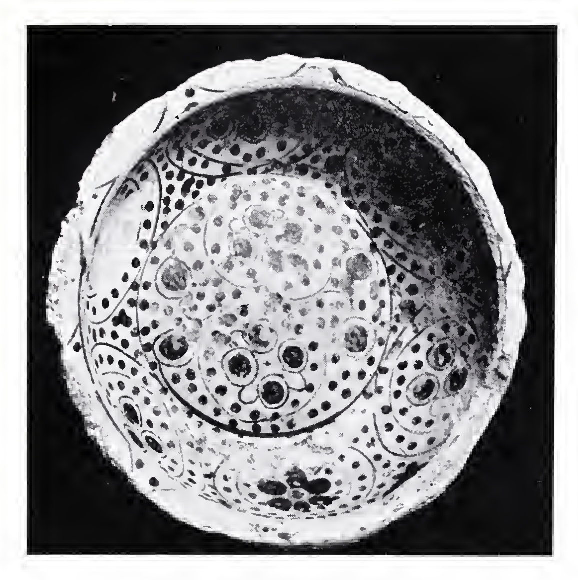


Abb. 5. Florentiner Napf um 1425
Berliner Privatbesitz

Blau aufgetragen, während das Innere der Blumen, die Streifen und das Rollwerk mit einem ganz blassen grünlichen Gelb ausgefüllt sind, das in dieser Farbe und in dem flüchtigen dünnen Auftrag die Wirkung des grünlichen Goldes der spanisch-maurischen Gefäße in nicht ungeschickter Weise nachahmt. Einen ähnlichen Albarello besitzt die Sammlung Imbert in Rom.

Wie hier aus dem Dekor der Valenciagefäße die Blüten als Leitmotiv für den Schmuck gewählt sind, so sind in einer anderen Gattung Florentiner Gefäße, von denen eine kleine Zahl erhalten ist, die Blätter im Ornament der gleichen Valenciaware (Abb. 7) in ganz ähnlicher Weise als bestimmendes Motiv entlehnt. Der Körper der Gefäße, die zumeist — soweit uns bisher bekannt — kurze Albarelli sind, ist hier von dem wieder durch Punkte verstärkten kreisförmigen Gewinde bedeckt, in dem je ein einzelnes Dreiblatt steht, während der Grund durch Tupfen oder kleines Rollwerk, mit einzelnen flüchtigen Blättern darin ausgefüllt ist (vgl. Wallis »XVth cent. albarelli« Fig. 21 und 23). In dieser Dekoration ist der Platz für einen schreitenden Vogel oder — in einem Topf des

Viktoria-und-Albert-Museums (Abb. 9) — für einen Jünglingskopf aufgespart. Die Bemalung ist in allen diesen Gefäßen bloß in einem kräftigen Blau ausgeführt. Auf



Abb. 6. Florentiner Albarello um 1450
Berliner Privatbesitz

einem solchen Albarello (Abb. 8) ist auf der Rückseite der Buchstabe a angebracht; derselbe Buchstabe in ganz ähnlicher Zeichnung findet sich auf einer in gleicher Weise dekorierten Schale meiner Sammlung, die bei denselben Unterkellerungsarbeiten des Bar-

dinischen Hauses wie mehrere der vorgenannten Teller und Schalen zutage gefördert wurde. Wenn wir schon danach ihre Entstehung nicht viel später setzen dürfen als die der Stücke mit dem von den gleichen Vorlagen entlehnten Kugeldekor, so spricht auch der Kopfschmuck des Jünglings auf dem einen der Töpfe und die Art, wie er unten in dünnen Zaddeln, wie eine Narrenkappe, abschließt (gerade wie bei den Köpfen an den Gefäßen mit emailartigem blauen Dekor), dafür, daß diese so dekorierten Florentiner Gefäße meist nicht später als um die Mitte des Quattrocento entstanden sind.



Abb. 7. Valencia-Teller
Sammlung O. Beit, London

Während in diesen Gefäßen die spanischen Vorbilder regelmäßig mit ziemlicher Treue nachgebildet sind, finden wir in anderen verwandten Majoliken den Dekor in mehr oder weniger freier Weise nach dem Geschmack der Florentiner Töpfer umgebildet. So sehen wir in einem ungewöhnlich großen Albarello des Viktoria-und-Albert-Museums statt der kreisförmigen Ranken mit einzelnen Blumen wirkliche, unter sich nicht verbundene Kreise angebracht, in denen jedesmal drei kleine Blüten oder Blätter wie in einem Bukett zusammengestellt sind (Abb. 10). Noch regelmäßiger ist ein solcher bukettartiger Dekor an zwei großen henkellosen Vasen mit schmaler Öffnung in der Sammlung Figdor in Wien verteilt, worin auf der Vorderseite je ein weiblicher Profilkopf mit

hohem Kopfschmuck, auf der Rückseite eine phantastische Sphinx mit einem Kopfschmuck in der Form eines bayerischen Raupenhelms seligen Andenkens angebracht ist (Abb. 11). Auch hier deutet das Kostüm auf frühe Entstehung, etwa um die Mitte des XV. Jahrhunderts. Die Bemalung ist auch in diesen Vasen allein in Blau von ziemlich mattem Ton ausgeführt. Wie die spanisch-maurische Vorbilder in immer willkürlicherer

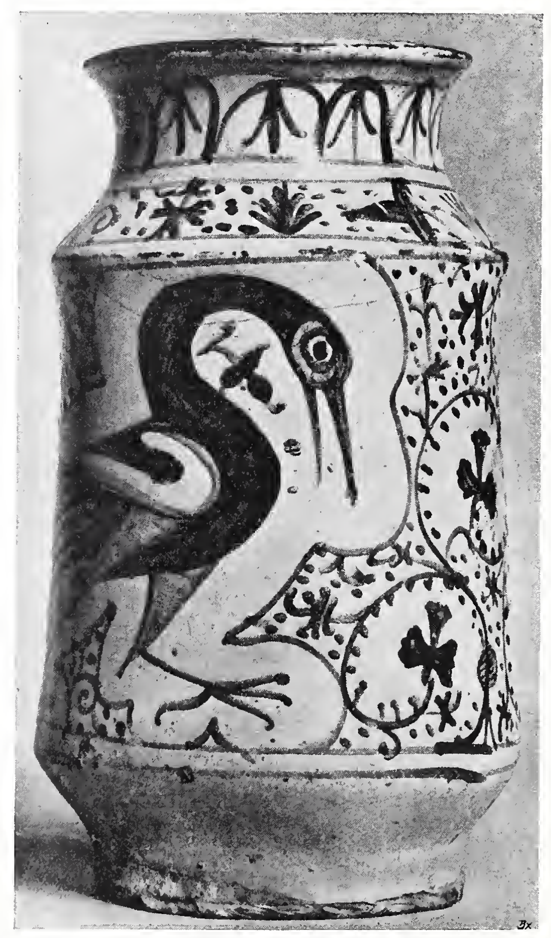


Abb. 8. Florentiner Albarello um 1450
Berliner Privatbesitz

Weise in Florenz und von dort aus im übrigen Italien weiter umgebildet wurden, dafür findet man in den großen Museen und Privatsammlungen mancherlei Beispiele, von denen eine Anzahl in den Publikationen von H. Wallis wiedergegeben sind (Wallis »Albarelli« Fig. 37 und 38, 57 usf.).

Eines der häufigsten Muster der spanischen Ware, in dem ein Streumuster von kleinen Dreiblättern mit Sternenblüten und korkzieherartigen Ranken (anscheinend der Heckenrübe nachgebildet) um das kleine Innenschild, regelmäßig mit einem Wappen, angeordnet ist und die ganze Fläche einschließlich den Rand bedeckt (Abb. 12), scheint sich in Florenz besonderer Beliebtheit erfreut zu haben, da sich noch verhältnismäßig

viele Stücke mit Wappen von Florentiner Familien erhalten haben. Die Nachbildung dieses Musters mußte der Ehrgeiz und das Interesse der Florentiner Töpfer sein. Da jene spanische Ware auf das brillante Blau im Dekor, wie es die frühesten Muster zeigen, verzichtete und die Bemalung auf Gold und blasses Blau beschränkte, war bei der Nachbildung durch die Florentiner Töpfer eine befriedigende Lösung wesentlich schwieriger, weil ja die Bemalung in Gold den Italienern ein Geheimnis war. In der Tat sind die Majoliken dieser Art, die uns — freilich sehr zerstreut und weniger beachtet als die Gefäße mit hohem Blaudekor — in fast ebenso großer Zahl noch erhalten sind und von denen Fragmente bei den Erdarbeiten in Florenz besonders häufig gefunden werden, nicht so reizvoll und eigenartig als jene. Die Nachahmung der spanischen Muster ist hier eine strengere, aber auch ängstlichere, und dabei vermochte man den Hauptreiz, den Gold-



Abb. 9. Florentiner Albarello um 1450
Victoria and Albert Museum, London
Nach H. Wallis, Italian Ceramic Art 1904 Fig. 21

lüster, doch nicht zu ersetzen. Die Künstler bestrebten sich daher wenigstens den reichen, freundlichen Eindruck des Dekors wiederzugeben; dies ist ihnen auf verschiedene Weise meist recht gut gelungen. Anfangs haben sie, wie ein Teller im Berliner Kunstgewerbemuseum (Abb. 14)[1]) zeigt, der unter Bardinis Palast in Florenz gefunden wurde, darauf verzichtet, den Farbeneffekt nur annähernd nachzuahmen; sie haben daher — wie in den vorgenannten Mustern — das spanische Vorbild nur in einer Farbe, in einem mäßig kräftigen Blau, wiedergegeben und haben das Muster sehr vereinfacht und auseinandergezogen. Dadurch hat gerade dieser Berliner Teller, der in der schlichten Zeichnung sich strenger als irgendein anderer an seine Vorbilder anschließt, einen eigenartigen Reiz. Sehr bald wird aber dieses Muster ein sehr gleichmäßiges. Die Blümchen und Blätter, durch ein paar sich durchkreuzende Striche in

[1]) Von H. Wallis, Italian Ceramic Art, Fig. 58, nach einer Zeichnung in der Bibliothek des Viktoria-und-Albert-Museums abgebildet, da ihm das Original nicht bekannt war.

blauer Farbe hergestellt, werden dabei zu kleinen Sternen, die Ranken zu einem durch dünne Striche in Mangan gebildeten unbestimmten Rahmenwerk für die Blüten, und kleine gelbe Tupfen, die ganz flüchtig über den Dekor zerstreut sind, können von ferne an den Eindruck des Goldlüsters erinnern; freilich nur sehr von ferne. Wo die Bemalung noch konturiert ist, ist dies durch Blau geschehen. Die Wappen, die an den Kannen,

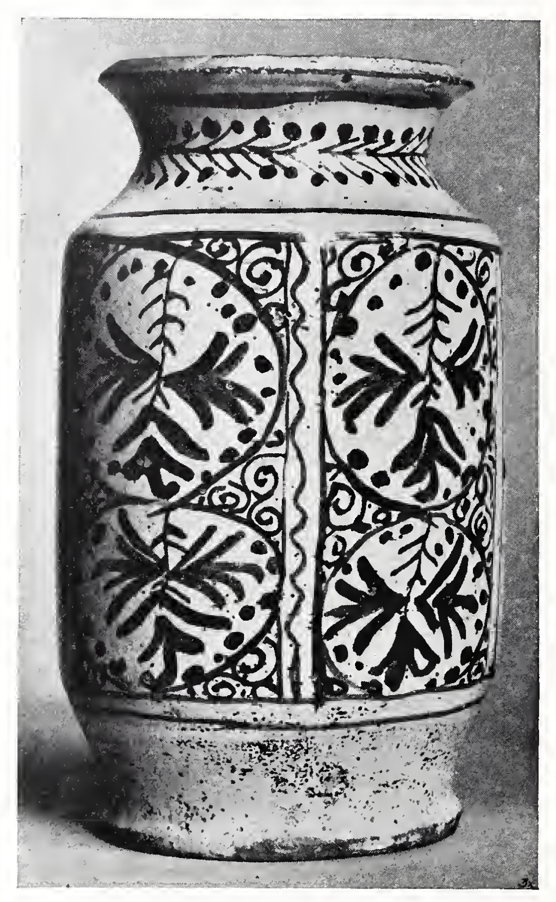


Abb. 10. Florentiner Albarello um 1450
Berliner Privatbesitz

Vasen und Tellern mit diesem Dekor fast nie fehlen[1]), sind in den gleichen Farben: Mangan, Blau und Gelb gemalt. Diese Wappen sind, soweit sie bestimmt werden konnten — und das ist bei der großen Mehrzahl der Fall —, ausschließlich solche von Florentiner Familien. Auf einem größeren, besonders guten Teller, früher bei Stefano Bardini, befindet sich das Wappen Bonciani (Abb. 13), auf einem kleineren der Sammlung Imbert in Rom das Wappen Ginori, auf einem Teller im Berliner Museum das Wappen Bentivoglio (General der Florentiner Truppen um 1485); kleine, ursprünglich zusammengehörende Apothekervasen, von denen sich Exemplare im Viktoria-und-Albert-

[1]) Ein Albarello im Viktoria-und-Albert-Museum hat den Phantasiekopf eines Orientalen an Stelle des Wappens (Wallis, Albarelli 46).

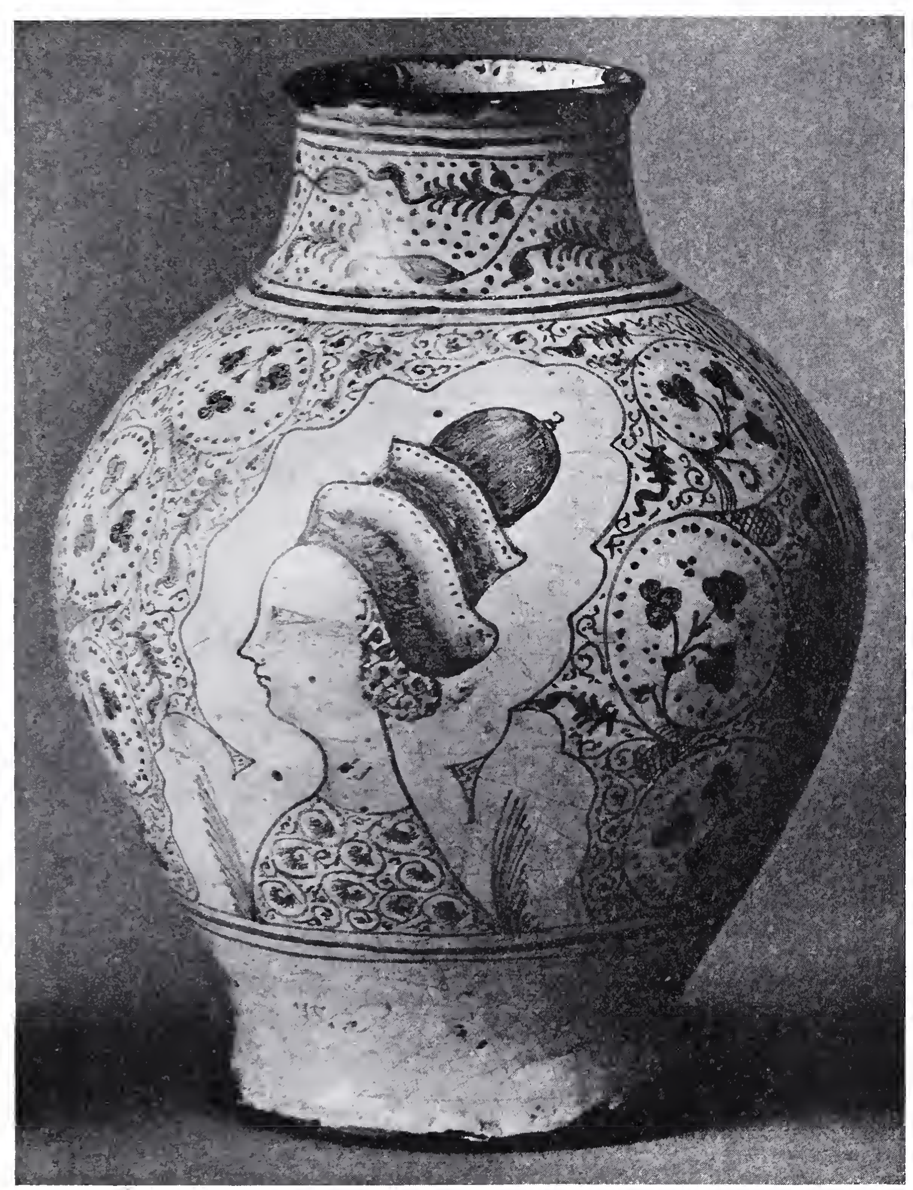


Abb. 11. Florentiner Vase um 1450
Sammlung Figdor, Wien

Museum, im Museo Nazionale zu Florenz, bei Dr. Figdor, A. v. Beckerath und sonst finden, haben das schöne Wappen der Martelli, eine treffliche Kanne im Museum zu Oxford das Wappen Alessandri; eine interessante Coupe in der an primitiven Majoliken reichen Sammlung Bardac in Paris, eine Kanne im Berliner Privatbesitz, Teller und Kanne im Ryksmuseum zu Amsterdam u. a. m. tragen andere Florentiner Wappen (Abb. 21).

Nach der Form der Wappenschilde ist dieses Muster um die Mitte des XV. Jahrhunderts aufgekommen, und erhielt sich, in geringeren Apothekergefäßen, bis in den Anfang des XVI. Jahrhunderts. Allmählich hielt man sich weniger streng an das fremde

Vorbild, zumal man die Bedeutung des Musters nicht verstand; man bildete die Blumen größer, gab ihnen lange Blätter, in der Form der sarazenischen Arabeske ähnlich, behielt aber die Färbung und den Grund mit magerem Rahmenwerk in Mangan bei. Auch solche Stücke, meist Albarelli und Vasen von Apotheken, haben in der Regel Wappen, die den Florentiner Familien angehören. Wenn Apothekergefäße um diese Zeit mit den verschiedensten Florentiner Familienwappen auftreten, so hat dies seinen Grund darin, daß die Anfertigung und der Verkauf von Medikamenten, Gewürzen, Kompotten u. dgl. ein Vorrecht einzelner vornehmer Familien wurde, die wahrscheinlich ursprünglich solche Sachen aus dem Orient importiert hatten.



Abb. 12. Valencia-Teller
Nach A. van de Put, Hispano-Moresque Ware Taf. 16

Wie Wappen, so treten an den Gefäßen jetzt auch häufiger Künstlermarken auf. Wenn dies selbst an solchen von ganz handwerksmäßiger Ausführung vorkommt, so ist das wohl ein Beweis, daß sie die Marken der ganzen Werkstatt, nicht bloß ihres Leiters waren. Zunächst werden sie freilich nur an den Vasen und Kannen unter den Henkeln angebracht; bei den Tellern kommen Marken und Inschriften erst seit dem Anfang des XVI. Jahrhunderts vor, seitdem diese mehr und mehr in den Vordergrund der Fabrikation kamen, da man sie als Schaustücke auf den Kredenzen aufstellte. Von Marken, die ich auf solchen Gefäßen notierte, ist die häufigste das P.P.; sie findet sich auf den kleinen Vasen mit dem Martelliwappen, an einem ähnlichen Boccale mit dem

Marzocco in der Mitte (1907 bei Salvadori, Florenz) und an einer großen Caffagiolokanne mit dem Wappen Leos X. im Viktoria-und-Albert-Museum. Die Marke F F auf einem Scherben mit solchem Dekor findet sich auch auf frühen Florentiner Majoliken mit anderem Dekor. Die Marke S auf der Kanne mit dem Wappen Alessandri im Ashmolean-Museum zu Oxford kommt schon vor auf einer der großen Vasen in



Abb. 13
Florentiner Teller um 1460
Privatbesitz

emailartigem Blaudekor und auf Scherben mit solchem Dekor [1]). Da jene Kanne etwa fünfzig Jahre nach der Anfertigung dieser Vasen entstand, also schwerlich noch von der Hand des Künstlers herrühren kann, unter dessen Leitung jene Ausstattung der Martelliapotheke mit Majolikagefäßen erfolgte, so ist es wahrscheinlich, daß etwa ein gleichnamiger Sohn oder ein Nachfolger die Marke weiterbenutzte. Jeden-

[1]) Fortnum, »Majolica«, Taf. IX, der jene Kanne — aus seinem Besitz — abbildet, bezeichnet sie als »XVI. century«, um ein halbes Jahrhundert zu spät.

falls ist es von Bedeutung, daß wir hier einer Marke begegnen, die als Florentiner Töpfermarke nicht bezweifelt werden kann.

Wenig später als dieses zierliche, ganz in Goldlüster aufgelöste Rebenblattmuster kommt in Valencia das einförmiger, aber kräftiger wirkende Weinblattmuster auf (Abb. 16). Auch dieses wurde nicht selten für Florentiner Familien auf einzelnen Prachtgefäßen und Tellern ausgeführt, wie die Wappen auf erhaltenen Stücken in unseren Museen beweisen; sind doch gerade ein paar ganz eigenartige, sehr hohe Vasen mit breiten, flachen Henkeln, die für Lorenzo Magnifico gefertigt wurden, im Berliner Kunstgewerbemuseum und in der Sammlung F. D. Godman zu London, noch auf uns gekommen. Kein Wunder, daß die Florentiner Töpfer auch dieses Muster zu verwerten suchten. Sein Reiz liegt aber so sehr in dem schillernden Goldglanz, der bald hell und weich, bald wuchtig und überraschend ist, daß die italienischen Former, die das Geheimnis des Lüsters nicht kannten, wenig damit anzufangen wußten. Sie haben daher, soweit uns Beispiele bisher bekannt sind, nie das reizvollere Muster mit den kleinen Weinblättern, sondern nur das mit den größeren, mehr vereinzelten Blättern nachgeahmt, und zwar nicht für kostbarere Vasen oder Teller, sondern fast nur für einfache Apothekertöpfe. Eine Ausnahme macht ein Teller mit dem Mediciwappen, der, da die siebente Kugel des Wappens mit den 1465 von Ludwig XI. Piero de' Medici verliehenen französischen Lilien noch darin fehlt, wahrscheinlich zu einem Service gehörte, das noch für den alten Cosimo gefertigt wurde (Abb. 15). Hier zieht sich eine Ranke mit Weinlaub um den breiten, außen etwas ausgezackten Rand. Dieser Teller, dessen ungewöhnlich



Abb. 14. Florentiner Teller um 1450
Kunstgewerbemuseum, Berlin



Abb. 15. Florentiner Teller um 1450
Bargello, Florenz
Nach H. Wallis, Italian Ceramic Art 1905 Fig. 69

saubere Zeichnung und Ausführung uns zeigt, wie diese Florentiner Ware aussah, wenn höhere Ansprüche daran gemacht wurden, hat einen auffallend tiefen, dunkeln Ton, obgleich er besonders reich in der Färbung ist. Die Hauptfarbe ist ein tiefes stumpfes Blau, in dem auch die Zeichnung ausgeführt ist; daneben ist Türkisblau, Gelb und ein helles Grün spärlich, aber wirkungsvoll verwendet.

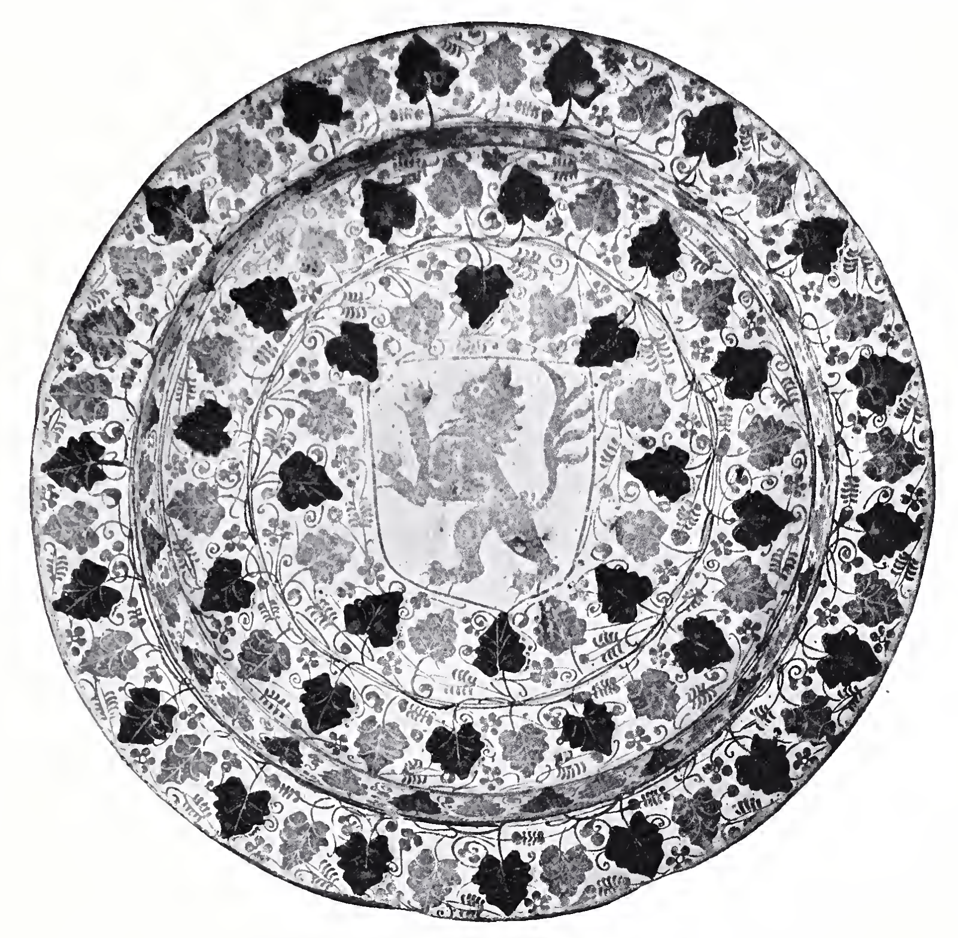


Abb. 16. Valencia-Teller
Sammlung O. Beit, London
Nach Zeitschrift f. bild. Kunst N. F. 18. Bd. S. 128

Die Apothekertöpfe mit solchem Weinlaubdekor haben ihr klassisches Vorbild in einem Albarello der Valenciaware, der auf Hugo van der Goes berühmter Altartafel der Anbetung der Hirten in den Uffizien (vom Jahre 1476) vorkommt. Ähnliche spanische Apothekertöpfe sind noch eine Reihe erhalten (Abb. 17). Aber in den Florentiner Nachbildungen sind die Ranken mit dem Weinlaub nicht horizontal, sondern vertikal angeordnet; die großen Weinblätter lehnen sich an die schmalen vertikalen Streifen an, durch die der Körper des Gefäßes in verschiedene gleich große Abteilungen geteilt wird; sie erscheinen dadurch wie die Zweige der Blätter, namentlich wenn diese ausnahmsweise nach beiden Seiten orientiert sind (Abb. 19). Da sie meist nur nach einer Seite und

dann stets nach rechts orientiert und ganz regelmäßig angeordnet sind, haben die Blätter trotz der aufrechten Stege eine ähnliche horizontale Stellung wie in den hispanomoresken Albarelli dieser Art. Die Zeichnung ist in Blau, die Blätter sind wechselnd in Blau und Blaugrün gemalt; nur in den Stegen und geraden Einrahmungen findet sich ein helles grünliches Blau. Wo die Blätter eine Innenzeichnung haben, ist sie einfach in die Farbe eingerissen; so auch in dem Mediciteller. Etwa ein Dutzend dieser Albarelli mit Weinlaub vermag ich in den Sammlungen nachzuweisen: im Viktoria-und-Albert-Museum, im British Museum, in der Sammlung A. v. Beckerath, bei W. v. Seidlitz in Dresden, in meinem Besitz usf. Einer der Töpfe im Viktoria-und-Albert-Museum zeigt auf der Vorderseite ein Wappen in einem Kranz, das Wallis (»Albarelli« Fig. 6), als das der Familie Mezzovillani von Bologna angibt — ob mit Recht? Der Hals dieses Gefäßes zeigt eine Weinranke in horizontaler Richtung, ähnlich wie dies ein ebenda (Fig. 7) abgebildeter größerer Albarello im Musée de Sèvres von strengerer, den spanischen Vorbildern ähnlicherer Zeichnung in der Mitte des sonst abweichend dekorierten Körpers zeigt. Eine alte Apotheke, deren Bestand an Gefäßen vor acht oder zehn Jahren in San Romano verkäuflich war, enthielt noch etwa ein halbes Dutzend dieser Albarelli mit Weinlaub, nach der flüchtigen und zum Teil rohen Ausführung wohl verhältnismäßig späte Gebrauchsware, aber von Interesse dadurch, daß mehrere darunter vorn einen Halbmond — das Wappen der Strozzi? — zeigten. Bruchstücke ähnlich dekorierter Ware kommen auch unter den Funden im Florentiner Boden vor.



Abb. 17. Valencia-Albarello
Musée du Louvre, Paris
Nach H. Wallis, Oriental Influence Fig. 39

Von dem Weinblatt- wie vom Heckenrübenmuster der Valencianer finden sich unter der Florentiner Ware der zweiten Hälfte des Quattrocento mancherlei, zum Teil recht verwilderte Nachbildungen, bei denen die Verfertiger meist wohl kaum noch Vorbilder hatten oder an solche dachten.

Ein anderes Muster der Florentiner Töpfer des XV. Jahrhunderts ist auf den ersten Blick nicht so leicht in seiner Herkunft von islamischen Vorbildern zu erkennen: das Granatapfelmuster, wie man es nach seiner Verwandtschaft mit dem bekannten Muster der gleichzeitigen orientalischen und italienischen Stoffe benennen könnte. Es scheint nicht direkt aus maurischer oder islamischer Majolika, sondern nach Mustern auf Fliesen, Bronzen usf. sich entwickelt zu haben (Abb. 20). Das Motiv tritt bald nach der Mitte des Quattrocento auf, und zwar von vornherein typisch entwickelt und erhält sich bis gegen Ende des Cinquecento unverändert, wenn auch in Form und Farbe

verflaut. Es kommt auf hohen und niedrigen Albarelli wie auf Vasen und Tellern regelmäßig in fast gleicher Zeichnung und Färbung vor. In den untersetzten Apothekertöpfen sind meist vier solcher spitzen blauen Blüten mit einzelnen gelben Tupfen, die einem Pinienapfel gleichen und die fast immer aus acht Blättern bestehen, um den Körper des Gefäßes angeordnet. Sie haben eine schmale lichtgrüne Einrahmung, aus



Abb. 18. Florentiner Albarello um 1460
Berliner Privatbesitz

der oben eine gelbe Blüte hervorwächst. Den Grund bedecken mageres Rollwerk und Punkte in blauer Farbe. Bei den Vasen (Abb. 19) und hohen Albarelli (Wallis Albarelli Fig. 69) setzen diese Blumen an leicht bewegte blaue Stengel an, die kleine, schmale hellgrüne Blätter haben. Im Gegensatz gegen die verwandte, eben besprochene Gattung mit Blütendekor, ist die Färbung hier von heller lichter Wirkung, obgleich die Blätter der Blüten meist tiefblaue Färbung haben. Dies kräftige Blau mit dem hellen Grün und dem orangefarbenen Gelb, wozu in den frühesten Gefäßen bei der Innenzeichnung noch etwas Purpur hinzukommt, geben zusammen eine so reiche Färbung,

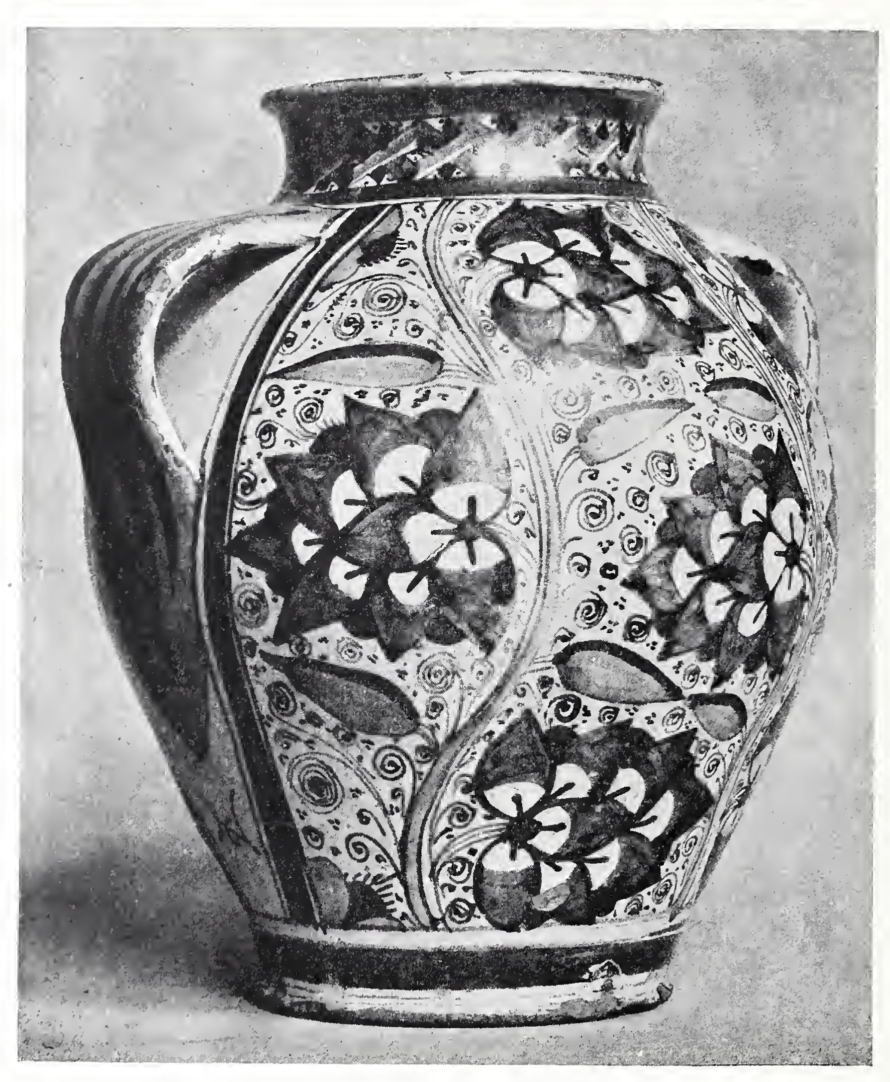


Abb. 19. Florentiner Vase um 1480
Berliner Privatbesitz

wie wir sie sonst an primitiven Florentiner Majoliken nicht kennen. Denn florentinisch sind sie zweifellos; das zeigen sowohl ihr Fundort wie die häufigen Marken, die sich daran finden. Auch sind fast alle Stücke, die seit einigen dreißig Jahren im Handel aufgetaucht sind, in Florenz oder seiner Nachbarschaft zum Vorschein gekommen. Der große Vorrat an alten Gefäßen einer Apotheke in Lucca, der um das Jahr 1880 verkauft wurde, enthielt fast nur Stücke mit diesem Dekor, meist freilich aus späterer Zeit. Die seltener erhaltenen Teller haben, soweit mir bekannt, ausschließlich Florentiner Wappen und die Marken sind solche von Florentiner Töpfern oder beziehen sich auf Florentiner Apotheken, wie die Lilie, der Halbmond (Strozzi?) u. a. Auf frühe Werkstätten weisen die Marke PL° (zusammengezogen), die schon auf einer Vase mit tiefblauem Dekor vorkommt, und die Marken PL und PS (beide zusammengezogen), P, b°b° u.a.m. Eine

mir sonst nicht bekannte Marke (CN oder CH zusammengezogen) findet sich auf der großen frühen Vase, die nebenstehend (Abb. 19) abgebildet ist. Diese Marken stimmen zum Teil mit denen überein, die schon von Fortnum u. a. unter den frühen Caffagiolomarken aufgeführt werden.

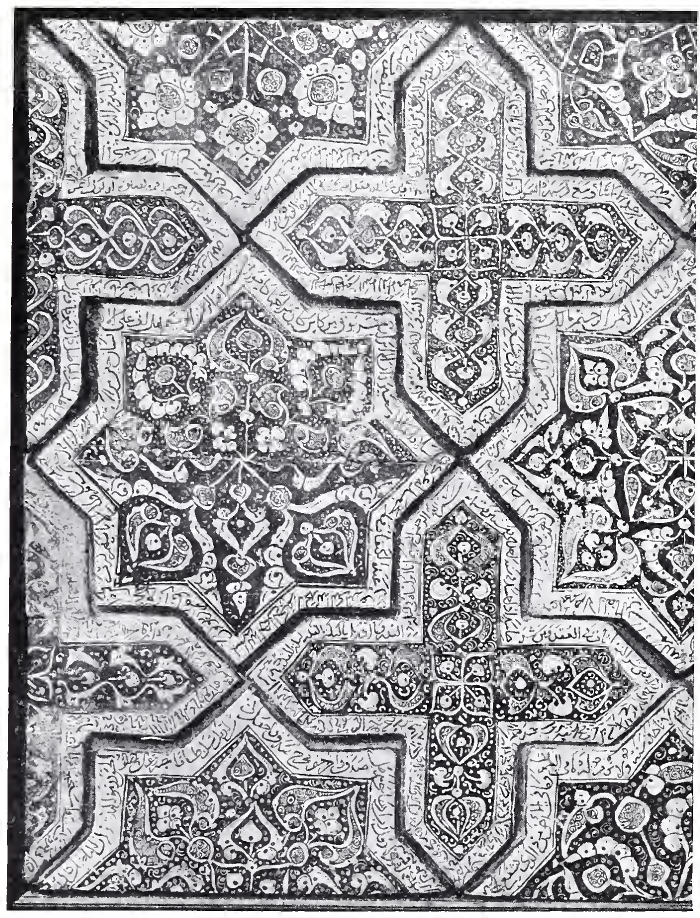


Abb. 20. Persische Fliesen
Sammlung Dr. Sarre, Berlin

Wie die spanisch-maurischen Vorbilder bis ins XVI. Jahrhundert hinein in der Dekoration der Florentiner Werkstätten und durch deren Ware auch sonst in Italien noch unbewußt nachwirkten und die Formen des Dekors der Majoliken auch oft traditionell mehr oder weniger beeinflußten, dies zu verfolgen liegt außer dem Bereich dieser unserer Studie. Die Valenciaware des XVI. Jahrhunderts und der späteren Zeit hat kaum noch einen Einfluß auf die italienische Majolikafabrikation geübt. Dadurch, daß die spanischen Töpfer den Dekor jetzt mehr und mehr auf die Bemalung in Gold beschränkten, entzog er sich der Nachbildung ihrer italienischen Kollegen vollständig. Denn die Muster an sich, die bald winzig kleine, bald plumpe große Zeichnungen aufweisen, eigneten sich ohne den Goldlüster nicht für die italienischen Gefäße, namentlich für die reichen Schaustücke, wie sie das Cinquecento verlangte.

Von allen diesen hier beschriebenen mannigfaltigen, mehr oder weniger freien Nachbildungen hispanomoresker Ware des XV. Jahrhunderts finden sich nur in Florenz bei Tiefgrabungen Fragmente, und zwar oft in großer Zahl. Die Wappen, die darauf gemalt sind, sind ausschließlich solche von Florentiner Familien und öffentlichen Instituten von Florenz, und die vollständigen Gefäße, die uns in solcher Ware erhalten sind, stammen, soweit nachweislich, fast ausschließlich aus den Apotheken, Palästen und Villen von Florenz und seiner Umgebung. Auch sind die Künstlermarken, die sich daran finden, soweit sie bisher bekannt waren, Marken, die früher schon als solche der sogenannten Caffagioloware zugeschrieben wurden und zum Teil noch auf den eigentlichen Caffagiologefäßen von Anfang des Cinquecento vorkommen. Selbst wenn wir also den Florentinern, die damals wieder die Kunst Italiens zu einer neuen, ungeahnten Höhe führten und auch das Kunsthandwerk neu belebten, eine mangelhafte Veranlagung gerade für das Töpferhandwerk zutrauen wollten, oder wenn — was keineswegs der Fall ist — das Material in der Nähe nicht vorhanden gewesen wäre, so läßt sich doch allen jenen zwingenden Beweisen gegenüber nicht mehr bezweifeln, daß diese primitiven Majoliken unter Einfluß der Valenciaware in den Werkstätten von Florenz und seiner Umgebung, wo die Töpferei nachweislich seit dem Mittelalter ununterbrochen geübt wurde, entstanden sind.



Abb. 21. Florentiner Kanne um 1460
Berliner Privatbesitz

JAHRBUCH

DER

KÖNIGLICH PREUSZISCHEN

KUNSTSAMMLUNGEN



BEIHEFT

ZUM

NEUNUNDZWANZIGSTEN BAND

BERLIN 1908
G. GROTE'SCHE VERLAGSBUCHHANDLUNG

Herausgeber: W. BODE, M. J. FRIEDLÄNDER, M. LEHRS, H. v. TSCHUDI,
H. WÖLFFLIN

Redakteur: FERD. LABAN

INHALT



DIE BILDHAUERFAMILIE FERRUCCI AUS FIESOLE

VON CORNELIUS VON FABRICZY

I. CHRONOLOGISCHER PROSPEKT DER LEBENSDATEN UND WERKE

1. Simone di Nanni Ferrucci

1362. Nanni di Sandro, der Vater Simones, wird geboren (s. seine Portata von 1427 unter II, 1. a).

1402. Simone, der älteste Sohn Nannis, wird geboren [1]).

1425. Taddeo, der älteste Sohn Simones, wird geboren (s. unter II, 1. b).

1427. Simone ist bei Ghiberti als Gehilfe (garzone) bei den Arbeiten für dessen zweite Baptisteriumspforte beschäftigt [2]).

1429. Sandro, Simones zweiter Sohn, wird geboren [3]).

1433, 11. August. Die Konsuln der Leineweberzunft beauftragen Simone im Vereine mit Jacopo di Bartolomeo aus Settignano (seinem Mitgehilfen in der Werkstätte Ghibertis, in der beide auch noch 1433 arbeiten, s. Anm. 2) mit der Ausführung des Marmortabernakels für das von Fra Angelico gemalte Madonnenbild, das in dem Amtslokal der Zunft aufgestellt werden soll. Die nach einer Zeichnung Ghibertis hergestellte Arbeit soll ihnen mit 70 Goldgulden bezahlt werden [4]).

---

[1]) Dieses Jahr ist der Portata des Vaters von 1427 entnommen. Simones eigene Fassionen von 1451 und 1457 ergeben 1401 bzw. 1398 als Geburtsdatum. Wir geben der Angabe des Vaters den Vorzug, da er wohl genauer als der Sohn selbst darüber Bescheid wußte.

[2]) In seiner Portata von 1427 bekennt sich Ghiberti mit 48 Gulden als Schuldner seiner drei »Garzoni«, Simone di Nanni, Jacopo di Meo und Cipriano di Bartolo (Gaye I, 105), ebenso nennt er in der Fassion von 1433 die ersteren beiden als seine Gehilfen bei der Arbeit an der zweiten Pforte (a. a. O. I, 107). In der Portata Nannis von 1427 kommt Ghiberti als Schuldner mit 20 Gulden vor — offenbar für die Arbeiten Simones. Die Größe der Schuldsumme läßt vermuten, daß dieser schon seit Beginn der fraglichen Arbeit (sie wurde Ghiberti anfangs 1425 in Auftrag gegeben) in der Werkstätte des Meisters beschäftigt war. Noch 1448 werden wir ihn dort antreffen.

[3]) Laut Portata des Vaters von 1457; diejenige von 1451 ergibt erst 1433 als Geburtsdatum (s. unter II, 1.a und 1.b).

[4]) Die Vergebungsurkunde aus dem Libro dei Debitori e Creditori dell' Arte de' Linaiuoli, segn. FF, II a c. 98.t im Florentiner Staatsarchiv ist abgedruckt bei Gualandi, Memorie originali IV, 110. Das Bild Fra Angelicos ist bekanntlich in den Uffizien, während dessen Marmor-

1434. Simone wird sein dritter Sohn Bernardo geboren (II, 1. b und 1. c).

1435. Es wird ihm sein vierter Sohn Piero geboren (a. a. O.).

1437. Sein fünfter Sohn Francesco wird geboren (a. a. O.).

1448, 28. Juli. Simone erhält von den Konsuln der Arte di Calimala 30 Lire als Rest der Entlohnung für seine Mitarbeit an der zweiten Baptisteriumspforte ausbezahlt[1]).

*1449—1455. Zwischen diesen Jahren arbeitet Simone mit an der bildnerischen Ausschmückung von S. Francesco in Rimini (Vasari II, 460)[2]).

*1449—1455. Aus derselben Zeit, vielleicht auch aus den folgenden Jahren, stammen seine Arbeiten für Forlì: die Lünette einer Madonna mit Engeln für die Porta della Canonica des Domes (jetzt über der Eingangstür zur Pinakothek eingemauert[3]) und die bildnerische Ausschmückung einer Kapelle in S. Francesco (Vasari a. a. O.).

*c. 1455. Er arbeitet mit am sog. Tempietto (S. Jacopo) zu Vicovaro, der Stiftung des 1456 verstorbenen Francesco Orsini, die erst nach dessen Tode vollendet wurde (Vasari II, 385)[4]).

* ? Er arbeitet ein Taufbecken für den Dom zu Arezzo und ein Madonnenrelief mit Engeln für einen der dortigen Domherren (Vasari II, 460)[5]).

---

tabernakel 1890 aus dem Museo nazionale in das Refettorio grande von S. Marco überführt wurde. Über Jac. di Bartolomeo vgl. Vasari II, 256 und Milanesi, Nuovi documenti per l' arte toscana, Nr. 104.

[1]) Die 28 Julii 1448. Consules prefati absente tamen dicto Doffo eorum collega deliberaverunt et stantiaverunt: quod depositarius predictus det et solvat Simoni Johannis de Fesolis scarpellatori in laborerio telarii supradictj [*des Rahmenwerks tertie janue S. Johannis*] pro parte eius quod restaret habere pro suo labore scarpellandj dictum telarium Ll. triginta fp [*florenorum parvorum*] (Archivio di Stato, Arte di Calimala Nr. 20, Deliberazioni dei Consoli, a c. 27.t).

[2]) Für die mit einem Stern bezeichneten Daten liegen keine urkundlichen Beweise vor; sie geben entweder Angaben Vasaris wieder oder sind auf stilistische bzw. hypothetische Argumente gegründet.

[3]) Das Relief ist neuerdings — unsers Erachtens mit Unrecht — für Francesco di Simone in Anspruch genommen worden (s. E. Calzini, Francesco di Simone Ferrucci a Forlì in der Miscellanea d' Arte, Florenz 1903, S. 28). Über die Kapelle in S. Francesco schweigen die Lokalführer; sie scheint nicht mehr zu existieren.

[4]) Vgl. was wir in unserm Aufsatze über Giovanni Dalmata im Jahrbuch d. K. Preuß. Kunstsamml. 1901, S. 244ff. über den fraglichen Bau ausgeführt haben.

[5]) Das Madonnenrelief, zu Vasaris Zeit im Dom aufbewahrt, ist seither verschwunden, das Taufbecken hingegen noch vorhanden. Es ist ein einfacher sechseckiger prismatischer Kasten; drei Seiten desselben tragen die Wappen der Opera und der Guelfen- und Ghibellinenpartei, die drei übrigen zeigen Reliefs mit Taufszenen: Taufe Christi, Taufe des hl. Donatus (des Kirchenpatrons) durch den Mönch Hilarius und Taufe eines Bekehrten durch den genannten Bischof. Die beiden letzteren vielfigurigen Darstellungen entsprechen in ihrem recht mittelmäßigen znm Teil unbeholfenen Stil dem Begriff, den wir uns nach den vorhandenen Arbeiten von der Art Simones bilden können. Die Taufe Christi dagegen ist viel besser, entschieden donatellesk, in der einfach würdigen Komposition und dem Stiacciato den engen Anschluß an den Meister bekundend. Sie scheint von anderer Hand; darauf deutet auch der Umstand, daß sie erst hinterher in ihren Rahmen eingesetzt scheint, wie aus der an der rechten Seite angeflickten Umrahmung zu entnehmen ist (s. Pasqui, Il Duomo d' Arezzo, Firenze 1880, S. 81).

1467, 28. April. Simone wird für ein Relief des Gotteslammes, das er für die Genossenschaft der hl. Agnes in S. Maria del Carmine angefertigt, mit einer Lira bezahlt[1]).
1469, 4. März. Simone stirbt — wahrscheinlich eines gewaltsamen Todes[2]).

2. Francesco di Simone Ferrucci

1437. Francesco wird seinem Vater Simone geboren[3]).
*1460 Francesco arbeitet für die Badia von Fiesole den Wandbrunnen im Vorraum des Refektoriums[4]).
1463, 29. Januar. Francesco läßt sich in die Zunft der Steinhauer aufnehmen[5]).
1463, 27. August. Er wird für die Umrahmung der Altarnische im Kapitelsaal der Badia von Fiesole mit 70 Lire, für die beiden Türen im Querschiff der Kirche ebendaselbst mit 270 Lire entlohnt. Diese Arbeiten sind vorhanden (s. Fabriczy, Fil. Brunelleschi, Stuttgart 1892 S. 602).
*1466. Er verfertigt die Votivtafel Pieros de Medici für den Chor der Kirche der Badia, die sich noch heute daselbst befindet[6]).

---

[1]) 1467. Martedì adj 28 Aprile. A Simone intagliatore che fu discepolo di Donatello L. una contanti perche ci fè di rilievo uno agnello e altre chose nella nuova nugholetta aviano [*abbiamo*] fatte fare per sopra la porta della chiesa (Archivio di Stato, Compagnia di S. Agnese delle Laudi presso il Carmine, Libro d' Entrata e Uscita dal 1466 al 1478 n.o 100 a c. 89.t). Der Umstand, daß die Einzeichnung von dem Maler Neri di Bicci, dem Syndikus der Genossenschaft, herrührt, verleiht der Angabe, daß Simone der Schüler Donatellos sei, besondere Glaubwürdigkeit.

[2]) Der Eintrag im Libro dei morti della Grascia dal 1457 al 1506, a c. 89 bis lautet: Adj 4 di Marzo 1468 [*st. fior.*] morj Simone dj giovannj, fu morto. Riposto in san lorenzo. Der Ausdruck »fu morto« besagt wohl, daß Simone durch einen Zufall oder sonst gewaltsam um sein Leben kam. — Drei Arbeiten Simones, die Vasari (II, 459) bzw. Richa verzeichnet, können wir aus Mangel an allen näheren Daten über sie ihre Stelle im chronologischen Prospekt nicht anweisen. Es sind dies die Magdalenenstatue in Ton für S. Felicita (noch Cinelli sah sie in der Capp. Mañelli, Richa sagt 1761, sie sei ins Kloster übertragen, woher sie seitdem verschwunden ist), ein Holzkruzifix, das Richa (IX, 308) in der Capp. Pitti der gleichen Kirche anführt (heute nicht mehr nachweisbar) und ein zweites in Korkholz für das Kloster der Basilianer (das ehemals an der Ecke der Via S. Gallo und Via Guelfa stand) gearbeitet, nach dessen Aufhebung in Privatbesitz und aus diesem nach S. Lorenzo gelangt. Dort stand es bis zur letzten Restaurierung der Kirche in den fünfziger Jahren des vergangenen Jahrhunderts auf dem Hochaltar, wurde damals durch das jetzt diese Stelle einnehmende Marmorkruzifix (aus den Magazinen der Uffizi stammend) ersetzt und in den Nebenraum der Sakristei, der Verrocchios Acquajo birgt, übertragen, wo es noch heute zu sehen ist (mündliche Mitteilung des Prete sagrista, der dieses Amt seit einem halben Jahrhundert versieht).

[3]) Laut Angabe der Portata Simones von 1451 und 1457 und Francescos eigener von 1469. Nach der Fassion von 1480 wäre er erst 1440 geboren.

[4]) Die Zuteilung dieser Arbeit an Francesco beruht nur auf stilkritischer Basis. Für das Datum existiert ein urkundlicher Beleg, wonach die Macignoplatten für die Bekleidung der Rückwand des Brunnens 1460 geliefert werden (s. Fabriczy, Filippo Brunelleschi, Stuttgart 1892, S. 592).

[5]) Siehe den Urkundenbeleg unter II, 2.

[6]) Vgl. Fabriczy a. a. O. S. 272. Die Zuschreibung an Francesco beruht auf stilkritischen Merkmalen: die Festons an der Tafel sind denen in der Archivolte der beiden Querschiffstüren durchaus analog, wie dies zuerst A. Venturi (Archivio storico dell' Arte V, 378) hervorgehoben hat. Dagegen hat er Unrecht, ihm das Lavabo im Vorraum der Sakristei

1466. Francesco mietet sogleich nach seiner Übersiedlung nach Florenz eine Werkstätte in Via de' Servi (s. den Urkundenbeleg S. 4 Anm. 1).

1466. Er verfertigt für die Kirche S. Maria in Peretola bei Florenz ein Weihwasserbecken und wird dafür mit 16 Lire 10 Soldi entlohnt[1]).

1467, September. Mit diesem Datum beginnen die mit geringen Unterbrechungen bis Ende 1478 dauernden Arbeiten der Brüder Ferrucci für die Klosterbauten von S. Maria de' Servi. In den Rechnungsbelegen werden Bernardo und Francesco namentlich angeführt; die übrigen sind unter dem Kollektiv »e compagni« inbegriffen. Francescos Namen kommt zuerst im Februar 1468 vor (s. unter II, 3. a—k). Über die Beschaffenheit der Arbeiten s. unten II, 3 i.

*1467, Oktober bis 1468, Januar. In diesem Zeitraum verfertigte Francesco in S. Biagio zu Forlì das Grabmal der Barbara Manfredi (gest. 7. Okt. 1466) und die Büste ihres Gatten Pino III. Ordelaffi (gest. 8. Febr. 1480), jetzt in der Pinakothek daselbst[2]).

1469. In diesem (oder dem vorhergehenden) Jahre verheiratet sich Francesco (s. unten Anm. 4).

1469, 3. August. Francesco kauft ein Haus in der Via del Cocomero (jetzt Via Ricasoli) um 110 Gulden (s. die Portata von 1469 unter I, 1. d).

1469, 17. August. Er übernimmt um 120 Lire die Herstellung einer Grabplatte für die Gruft Saracino Puccis in dem seiner Familie gehörigen Oratorium des hl. Sebastian an S. Maria de' Servi und führt die Arbeit im Verein mit seinem Bruder Bernardo bis zum 27. Oktober des gleichen Jahres aus (s. II, 3. b und c)[3]).

1470—1480. In diesen Zeitraum fällt der Kauf eines Landgutes in Pistoja durch Francesco (s. II, 1. e)[4]).

---

und auch die Arabesken der Fensterlaibungen am Kapitelsaal zuzuteilen, da diese urkundlich von Gregorio di Lorenzo bzw. Bruoso di Benedetto gearbeitet sind (s. Fabriczy, a. a. O. S. 597 und 598).

[1]) 1466. Alla chiesa di S. Maria a Peretola L. XVJ e sol. X e quali denari si sono paghati a Francesco di Simone da Fiesole in più volte, lastraiuolo nella via de' Servi e quali portò per una pila ci fe di marmo a sua faticha nella chiesa di S. Maria (Archivio di S. Maria nuova, Libro d' Uscita dal 1465 al 1467 a c. 106.t). Das einfache Weihbecken, das die Krücke — als Impresa des Hospitals S. Maria nuova, unter dessen Patronat die Kirche von Peretola stand — zeigt, ist noch in letzterer vorhanden.

[2]) Als Schöpfer des Grabmals steht Francesco auf Grund stilistischer Erwägungen fest (s. Venturi, Archivio stor. dell' Arte V, 376), und auch für die Büste lassen sich triftige Gründe zu seinen Gunsten geltend machen. Weniger wahrscheinlich ist die Zuschreibung des Grabmals Sigismondos Malatesta (gest. 9. Oktober 1468) an unsern Meister (die gleichfalls Venturi befürwortet; schon früher hatte Bode, Ital. Bildhauer der Renaissance, Berlin 1887, S. 195 ff. die ganze Gruppe als Arbeit ein und desselben Künstlers angesprochen, diesen aber irrtümlich in Ben. da Majano vermutet). Von stilistischen Abweichungen abgesehen ist die Herstellung von drei so bedeutenden Werken in der Zeit von — günstigstenfalls — fünfzehn Monaten eine physische Unmöglichkeit; sonst aber bietet sich während der ersten Lebenshälfte Francescos (und nur dieser können die fraglichen Arbeiten ihrem Stile nach angehören) in der Chronologie seiner Vita kein Raum für einen Aufenthalt in den Marken (erst zwischen 1485 und 1488 finden wir ihn wieder dort). Daß aber Francesco vor 1469 einige Zeit von Florenz abwesend war, bezeugt ein Vermerk in seiner Portata vom genannten Jahr (s. unter II, 1. d).

[3]) Weder Bocchi-Cinelli noch Richa erwähnen das Epitaph Saraceno Puccis. Wahrscheinlich ging es bei der Remodernisierung des Oratoriums durch Roberto Pucci im Jahre 1606 verloren.

[4]) Es ist in der Portata von 1469 noch nicht, erst in jener von 1480 angeführt.

1471. Es wird ihm sein ältester Sohn Gabriello geboren (s. II, 1. e)[1]).

1471 oder 1472. Francesco arbeitet das Grabmal Lemmo Balduccis, Stifters des Hospitals von S. Matteo für dasselbe und wird dafür mit 53 Gulden entlohnt[2]).

1472. Er liefert fünf Säulchen für den Altar der Kapelle des Hospitals der Zunft der Steinhauer und Holzarbeiter[3]).

*1472—1479. Aus diesen Jahren datiert die Ausschmückung der Kapelle Viviani (2. Kapp. l.) in S. Giobbe zu Venedig. In ihrem reichskulptierten Altar hat Schmarsow (Arch. stor. dell' Arte IV, 225 ff.) zuerst die Hand Ant. Rossellinos und seiner Werkstätte nachgewiesen, während Bode (in der 6. Auflage des Cicerone) darin die Art Francesco di Simones erkennen zu können meint[4]).

---

[1]) Hieraus ist mit Wahrscheinlichkeit zu schließen, daß er kaum vor 1469 geheiratet hat. In der Portata dieses Jahres verzeichnet er schon den Namen seiner zwanzigjährigen Gattin.

[2]) 1472. Stefano d' Ant.º [*di Vanni*] (s. Vasari II, 57 n. 1 †) dipintore de avere L. 33 sol. 10 posto sepoltura di Lemmo Balducci dare in questo a c. 233 sono per tanti se gli da di patto e achordo per oro e cholorj e maistero per adornare la sepoltura fatta di nuovo nello spedale per ripore el chorpo di lemmo che era in diposito nel munistero di Sannicholo (Archivio di S. Maria Nuova. Spedale di S. Matteo, Libro maestro dal 1467 al 1483 segn.º F a c. 140).

1483. Sepoltura fatta per riporvj el chorpo di lemmo di balduccio edifichatore del nostro spedale, de dare L. XXXIIJ sol. X posto maestro stefano dipintore avere in questo a c. 140 per tanti si gli è dati per oro e cholorj e manifattura per adornare detta sepoltura.

E de dare fior. 53 larghi posto l' arte [*del Cambio*] avere in questo a c. 239 per tanti pagho per marmj e altro per fare detta sepoltura chomapare al libro roso [*sic*] di detta arte segnato C a c. 218. E de dare lire XX posto Giovannj da monte ghuto avere in questo a c. 141 per suo maisterio di detta sepoltura.

Nota che la partita di fior. 53 larghi di sopra si paghorono a Francesco di Simone di Giovanni scharpellatore per marmj e macinghj e manifattura di detta sepoltura fatto d' achordo chonluj e nostri signori chonsolj (Archivio di S. M. Nuova, loc. cit. a c. 233).

Der vorstehend als Mitarbeiter Ferruccis genannte Giovanni da Monteacuto ist wahrscheinlich der Maurermeister Giovanni di Salvestro Ciaini aus Monteacuto (gest. 1485), der uns sonst als Erbauer von Kirche und Kloster S. Bartolomeo a Montoliveto bei Florenz bekannt ist (s. Miscellanea d' Arte I, 58 ff). Er besorgte wohl nur die bei Aufstellung des Lemmigrabmals notwendig gewordenen Maurerarbeiten, wie auch aus der geringen Höhe des ihm gezahlten Betrags ersichtlich ist.

Die wechselvolle Geschichte des fraglichen Denkmals beleuchtet B. Marrai in einem Artikel der Zeitschrift Arte e Storia (1894 p. 17 segue., resümiert im Repertorium f. Kunstw. XVII, 334). An dem seit 1845 an der inneren Fassadenwand von S. Maria Nuova (s. Egidio) aufgestellten Kenotaph ist von dem ursprünglichen Werke nur der Sockel mit zwei Löwenköpfen in Relief, der Fries mit dem Wappen Lemmos zwischen Festons, und sein Reliefbildnis über dem (modernen) Sarkophag erhalten.

[3]) Unter den von Francesco in die Zunftklasse geleisteten Zahlungen ist ihm der Betrag von 10 Lire unter dem Datum 1472 für diese Arbeit gutgeschrieben (s. II, 2).

[4]) Wir stimmen Bode zu, was das architektonische Gerüst des Altars betrifft: die Ornamentierung desselben stimmt mit der an andern Werken Francescos sehr wohl überein. Überdies hat H. Mackowsky (Sitzungsbericht der kunstgeschichtlichen Gesellschaft zu Berlin vom 12. Dezember 1902) in einer Zeichnung zu Chatsworth, die überzeugend auf Francesco bestimmt wird, schlagende Übereinstimmung mit unserm Altar nachgewiesen. In den figürlichen Skulpturen an letzterem sehen wir verschiedene Hände, und zwar mit Schmarsow im Täufer die Ant. Rossellinos selbst, und in den zwei Leuchterengeln die eines Werkstattgenossen, während uns die heiligen Franziskus und Antonius einen venezianischen Meißel zu verraten scheinen. Die Entstehungszeit des Altars bestimmt sich dadurch, daß der Neubau von S. Giobbe erst nach 1471 ernstlich in Fluß geriet und daß Rossellino um das Jahr 1479 starb.

1474, 24. Januar. Francesco erwirbt ein Haus in Via di S. Gilio um 100 Gulden von den Nonnen des Klosters S. Appollonia[1]). Das von ihm bisher besessene verkauft er im Zeitraum von 1474 bis 1480; denn in der Portata des letzteren Jahres erscheint es nicht mehr in seinem Besitz.

1475. Es wird ihm sein zweiter Sohn Simone geboren (s. II, 1. e).

1476, 25. Mai. Er wird für eine nicht näher bestimmbare Arbeit in der Kathedrale zu Prato mit 478 Lire 15 Soldi 10 Danari entlohnt[2]).

1477. In diesem Jahre finden wir Francesco als »muratore« an der Chorrotunde von S. Maria de' Servi beschäftigt[3]). In demselben sowie im folgenden Jahre begegnet sein Name auch besonders häufig in den Rechnungsbüchern der Klosterbaulichkeiten. Außer Lieferung und Bearbeitung von Quadermaterial besorgt er den Bau eines Backofens und der Gartenkapelle (s. II, 3. f—i). Unter dem Datum

1478, 14. November wird Francesco mit 22 Gulden für die Grabplatte des Fra Domenico da Viterbo bezahlt, die er in S. Maria de Servi ausgeführt hat (s. II, 3. i). Sie ist nicht mehr vorhanden (Bocchi und Richa erwähnen sie nicht).

*1478—1479. Francesco ist wahrscheinlich in Verrocchios Werkstatt an der Ausführung des Grabmals für die am 23. September 1477 in Rom verstorbene Gattin Giovanni Tornabuonis mitbeteiligt[4]).

---

[1]) 1473. Francesco di Simone di Nanni scharpellatore da Fiesole dè avere adj 24 di genaio fj: cento di s[*uggell*].º equalj sono per una casa gliabbiamo venduta posta nel popolo di s. piero maggiore nella via di S. Gilio della quale gliabbiamo affare chontratto aongnj sua richiesta pago edetti fj 100 per noj a giuliano saluiatj come appare a entrata di Zanobj girolamj e comp. 53 in fj 83 larghi 2 ſs. 16 dipiccolj e come appare in questo alla ragione di detto giuliano c. 32 fj 83 1/3 larghj. Auf fol. 32v findet sich in der Tat der betreffende Posten zu Lasten Salviatis gebucht, wie folgt: E deono dare adj 24 di detto [*genajo 1473*] fj ottantatre larghi e per noj da Zanobj girolami ecomp. come appare aentrata allibro s[*egnat*].º B. c. 53 ebbonsi edetti danari dafranc.º dj Simone scharpellatore dafiesole sono per lavaluta duna casa gliabbiamo venduta nella via di S. Gilio [*Egidio*] nelpopolo di s. piero maggiore fj 83 larghj (Archivio di Stato, Conventi soppressi, S. Apollonia, Libro de' Debitori e Creditori dal 1471 al 1522, Nr. 79 a c. 45).

[2]) A dì 25 di Maggio 1476. Francesco di Simone di Giovanni intagliatore di marmi, popolo di San Piero Maggiore per la faccuola [?] dirimpetto allorghano quando la ripose suso la quale gli fu alloghata come al lib. Ca c. 232 appare per ricordo.

Francesco di Simone di Giovanni intagliatore di marmi dee avere lire quattrocento settantotto soldi quindici denari dieci posto che deba dare in questo innanzi apare duna sua ragione . . . . Ll 478 — 15 — 10.
(Archivio del Ceppo a Prato, Libro dell' Opera del S. Cingolo, Debitori e Creditori, segn. l, a c. 36.)

[3]) Siehe die Urkundenbelege unter II, 3k. Der Bau der Rotunde befand sich seit Oktober 1470 wieder im Gang, nachdem sein Beginn (im Jahre 1444) seit 1454 ins Stocken geraten war. Die Bauleitung hatte Antonio di Antonio Manetti. Am 18. September 1476 konnte der Geschäftsführer des Marchese Lodovico Gonzaga diesem den Schluß der Kuppel melden. Die Arbeiten, an denen Francesco di Simone im darauffolgenden Jahre teilhatte, werden also wohl nur noch in kleineren Vollendungsarbeiten bestanden haben (s. Braghirolli, die Baugeschichte der Tribuna der Ss. Annunziata, im Repert. f. Kunstw. II, 259 ff. und Fabriczy, Michelozzo di Bartolomeo, im Beiheft zum Jahrbuch d. K. Preuß. Kunstsamml. 1904, S. 50, 56 und 84).

[4]) Bode, Italienische Bildhauer der Renaissance, Berlin 1887, S. 91, hat zuerst darauf hingewiesen, daß die Arbeit an den vorhandenen Resten des Grabmals von Schülerhand her-

1479. Es wird ihm sein dritter Sohn Bastiano geboren (II, 1. e).

1480, 18. März. Francesco erhebt für eine Arbeit an S. Petronio in Bologna die Summe von 9 Lire [1]). Dieselbe bestand (wie A. Rubbiani nachgewiesen hat, s. Archivio storico dell' Arte V, 371, n. 2) in zwei noch heute vorhandenen, von Pilastern umschlossenen Feldern mit je einer Halbfigur von Heiligen in Relief, die am Äußern des linken Seitenschiffes unter dem Fenster der letzten Kapelle (über der sich der Kampanile erhebt) angebracht sind.

1480. In dieses oder das vorhergehende Jahr fällt die Ausführung des Grabmals für den Rechtsgelehrten Aless. Tartagni (gest. 1477) in S. Domenico zu Bologna [2]).

*1481. In diesem oder dem folgenden Jahre arbeitet Francesco das Portal des Palazzo Bevilacqua (errichtet 1481 [3])) und das Grabmal Vianesio Albergatis des Älteren für die Familienkapelle im Chorumgang von S. Francesco zu Bologna [4]).

---

rührt und dafür hypothetisch diejenige unsers Künstlers genannt (Cicerone, 6. Auflage). Namentlich die vier Tugenden im Besitz von Mad. André (die vielleicht die Nischen der Rückwand zierten) zeigen enge Verwandtschaft mit seinen späteren Arbeiten.

[1]) 1480 die 18 marzii. Mandatum Antonio Mani de Lignano depositario:

Magistro Albertino de Mantua lapicide libras novem quatrinorum et pro eo magistro francisco Simonis Johannis de florentia sculptori figurarum . . . L. 9 (Archivio della Fabbriceria di S. Petronio, Vacchetta dei mandati dal 1480 al 1487 a c. 5.t). Dem Wortlaut dieses Belegs nach scheint es allerdings, daß Francesco nur das Geld für Albertino da Mantua behob, nicht die Arbeit selbst leistete.

[2]) Die drei Tugenden an der Rückwand des Denkmals sind fast völlig identische Wiederholungen der betreffenden Figuren vom Tornabuonimonument.

[3]) S. Venturi im Arch. stor. dell' Arte V, 384. Das Verdienst, in diesem Werke die Hand Francescos erkannt zu haben, gebührt Schmarsow (s. Repert. f. Kunstw. XIV, 381). An dem feinen Rankenornament der Portalleibung ist deutlich der Meister des Altarrahmens im Kapitelsaal der Badia von Fiesole zu erkennen.

[4]) Bode (schon in der 5. Aufl. 1884 des Cicerone) ist geneigt, unserm Meister auch das Grabmal des Piriteo Malvezzi (aus dem Kamposanto jüngst nach S. Francesco zurückgebracht) zuzuteilen, das 1805 aus dem Monument Pietro Fieschis in seine gegenwärtige Gestalt metamorphosiert wurde. Schon Giordani, der Herausgeber von Lamos Graticola (nicht aber Lamo selbst!) gibt dafür den Namen Francescos di Simone an. Venturi (a. a. O. S. 384) bestreitet seine Autorschaft, ganz mit Recht, wie sich aus der jetzt an der Rückwand des Denkmals eingemauerten ursprünglichen Inschrift ergibt: sie verzeichnet 1492 als Datum von dessen Errichtung, eine Zeit also, wo die Anwesenheit Ferruccis (der das Jahr darauf schon starb) in Florenz urkundlich feststeht. Übrigens verrät auch Stil und Ausführung des Werkes einen geringeren Künstler (s. die überladene, schon cinquecentistische Ornamentierung der Pilaster, ihre plumpen, unverstandenen Kapitelle, die aus lauter Früchten — abweichend von denen Ferruccis — zusammengesetzten Fruchtschnüre, die ungeschickt schematische Faltung des Bahrtuchs — zu vergleichen mit der so viel feineren des Albergatimonuments —, die von der an letzterem völlig verschiedene, den Toten wellig umfließende Faltung seines Talars, den viel gröbern Ausdruck seines Kopfes usf.). Die beiden schwebenden Engelputten, die das Wappen im Sockel halten, scheinen auf florentinische Herkunft ihres Schöpfers zu deuten, haben aber entschieden nichts von der so charakteristischen Manier Ferruccis. Der Lünettenabschluß des Grabmals mit der Kopie der Madonna vom Manfredidenkmal in Forli ist neu. Über die Persönlichkeit Fieschis wissen wir nichts anderes, als was uns die obenerwähnte Inschrift sagt: Petro Flisco splendidissimis natalibus orto Lavinie comiti juris civilis pontificiique consulto protonotario apostolico multi iugis (?) animi et corporis dotibus ornato in primo iuvente flore extincto fratres pietatis ergo monumentum hoc dicaverunt A. D. 1492. — Die wortreiche Inschrift des seit kurzem aus dem Kamposanto der Certosa auch in eine der Kapellen des Chorumgangs von S. Francesco übertragenen Grabdenkmals Albergati nennt

*1482. Nach Florenz zurückgekehrt, führt er das Grabmal des in demselben Jahre verstorbenen Pietro Minerbetti für S. Pancrazio aus[1]).

*1483. Er arbeitet für die Nonnen von S. Maria di Monteluce (vor Perugia) ein Hostientabernakel (noch heute daselbst vorhanden)[2]).

*1485—1488. In diesem Zeitraum meißelt Francesco die zwei Grabdenkmäler des Ehepaars Oliva in S. Francesco zu Montefiorentino (Piandimeleto, Provinz Pesaro)[3]).

*1486. Dieses Datum trägt ein reichskulptiertes Hostientabernakel, das aus einer Kapelle zu Ostiglia stammt und sich jetzt im Besitze des Marchese Cavriani in Mantua befindet. Venturi (a. a. O. S. 384) hat es für Francesco di Simone in Anspruch genommen, und Bode ist ihm in den letzten vier Auflagen des Cicerone gefolgt. Für uns bleibt seine Autorschaft sehr zweifelhaft, sowohl dem Typus der Figuren als dem Charakter des Ornamentalen nach zu urteilen.

1487, 17. August. Unter diesem Datum werden die Operai del Cingolo (der Kapelle, worin im Dom zu Prato der Gürtel der Maria aufbewahrt ist) von der Signoria zu Florenz aufgefordert, einen Bevollmächtigten nach Florenz zu senden, um mit ihm die Entlohnung Ferruccis für das von ihm für den Dom zu Prato gearbeitete Ziborium zu vereinbaren, da durch die 185 (*rect. 125*) Goldgulden, die ihm laut Abschätzung des Propstes Carlo Medici dafür gezahlt wurden, nicht einmal die Selbstkosten des Künstlers Deckung fänden[4]).

»Dominicus protonotarius vicecamerarius et urbis gubernator unacum fratribus« als Stifter, und gibt das Alter Vianesios mit fünfzig Jahren, vier Monaten und 16 Tagen an, was somit, da er 1425 geboren war, auf 1475 als Todesjahr führt. Aus Fantuzzi, Notizie degli scrittori bolognesi, Bologna 1789 Bd. I, S. 140 erfahren wir, daß er Domherr an St. Peter war, 1447 apostolischer Protonotar, 1450 Statthalter von Viterbo, später von Città di Castello wurde, und unter Paul II. die Würde des Vicecamerlengo bekleidete.

[1]) Cinelli (bei Bocchi, Bellezze di Firenze, 2. Aufl. 1677, S. 204) sagt davon: Sepolcro di Paragone di Pier Minerbetti: vi sono due angiolini che reggono l' arme sua assai vaghi, fattura di Francesco di Simone discepolo del Verocchio. Richa (Chiese fiorentine 1757, III, 319 führt das Grabmal und dessen Inschrift auch an; er sagt nur, daß der Sarkophag aus schwarzem Marmor bestand, nennt aber den Namen Ferruccis nicht. Mit den übrigen Kunstschätzen, die die Kirche enthielt, ging auch das in Rede stehende Werk verloren, als jene 1808 säkularisiert wurde (s. Vasari III, 371 n. 3).

[2]) Die Zeit der Ausführung wird durch folgenden Eintrag in einem Merkbuch der Nonnen (mitgeteilt von G. Urbini in L' Arte VI, 400) bestimmt: Nel sopradditto anno [*1483*] del mese di marzo venne da Firenze el maestro lo quale haveva lavorato lo tabernacolo facto per conservare el santissimo sacramento del corpo de Christo, facto de marmo intagliato de bellissimo lavorio, come appare nella chiesa de fuore, portando esso maestro lo decto lavorio qui al monasterio. — Bode, Ital. Bildhauer, S. 98, hatte unser Tabernakel als ein nach Verrocchioschem Entwurf von Francesco gearbeitetes Werk bestimmt, Venturi (a. a. O. S. 378) es entschieden für eine selbständige Schöpfung desselben erklärt, und zu seiner Meinung hat sich nunmehr auch Bode in den drei letzten Ausgaben des Cicerone bekehrt.

[3]) Zuerst von Venturi (a. a. o. S. 377) auf ihn bestimmt. Über die Geschichte der Monumente berichtet die Rassegna d' Arte I, 170 und II, 6.

[4]) Siehe den Brief der Signorie unter II, 4. Am 7. November 1486 war Ferrucci von den Operai an die Vollendung der Arbeit gemahnt worden (Archivio del Ceppo di Prato, Libro di Deliberazioni dal 1482 al 1507, a c. 13). Bald darauf lieferte er sie ab, da selbe am 19. März 1487 abgeschätzt und die Entlohnung dafür mit 125 Goldgulden ausgezahlt wurde, wie folgende Notiz bezeugt:

Francesco di Simone maestro di marmi da Firenze a richontro dee avere il 19 di marzo 1486 [*st. com. 1487*] fior. cento venti cinque d' oro larchi per tabernacolo del corpo di

1491, 5. Januar. Francesco beteiligt sich an dem am 12. Februar 1490 ausgeschriebenen Wettbewerb für Entwürfe zur Fassade des Florentiner Domes durch Einreichung einer Zeichnung (Vasari IV, 307).

1491, 28. März. Es wird ihm von der Domopera eine Marmorplatte für eine Grabgruft um 36 Lire verkauft[1]).

1492, 13. Februar. Es wird ihm von der gleichen Stelle eine »pila marmorea« (ein Stück Marmor in Gestalt eines Pfeilers, oder ein Mörser?) um denselben Preis von 36 Lire abgetreten[2]).

1493, 24. März. Francesco stirbt und wird in S. Pietro maggiore bestattet[3]).

Cristo e lo quale lui fe fare a questa opera e chapella che cosi fu lodato da Messer Carlo de Medici proposto della pieve n' avesse come apare per lodo lui dato che di tutto fu rochato Ser Raffello di Stefano Cielmi not. dela chapella . . . . fj 125 larchj (Archivio del Ceppo di Prato, Libro dell' Opera del S. Cingolo, Debitori e Creditori, segn. J a c. 162).

[1]) MCCCCLXXXXJ. Dicta die [*28 marzo*]. Item quod uendatur quedam lapida marmorea pro sepultura franc.o de Fesulis pro Libras XXXVI parvorum (Arch. dell' Opera del Duomo, Deliberazioni e stanziamenti dal 1486 al 1491 a c. 104v).

[2]) Anno MCCCCLXXXXJ die XIIJ eiusdem mensis februarij. Spectabiles Operarij . . . . deliberaverunt quod vendatur pila quedam Marmorea franc.o Simonis Johannis sculptori in via Servorum pro Ll. 36 (Archivio dell' Opera, Deliberazioni e Stanziamenti dal 1491 al 1498 a c. 4t).

[3]) adj 24 di marzo 1492: Francesco scarpellino Rp.o [*riposto*] in S. p[*ier*]o maggiore (Arch. di Stato, Libro de' Morti dei Medici e Speziali dal 1490 al 1505 Nr. 247 a c. 44).

Eine Anzahl von Arbeiten Francescos, die ihm teils ohne Zweifel angehören, teils mit Wahrscheinlichkeit zuzuteilen sind, konnte in den chronologischen Prospekt nicht eingereiht werden, da jeder Anhalt zur Bestimmung ihres genauen Entstehungsdatums fehlt. Unter die ersteren zählen wir: die steinerne Konsole mit zwei Engeln, die ein Madonnenrelief Andrea della Robbias stützt, im Museo nazionale zu Florenz (Catalog Campani S. 159, Fotogr. Alinari 2761); das Marmorrelief der Madonna mit Kind in einem Tabernakel der Via della Chiesa ebendort, ein Frühwerk, das in den Lünetten des Manfredi- und Olivagrabmals fast wörtlich wiederholt erscheint; die Replik des Madonnenreliefs von Verrocchio im Museo nazionale, das aus Villa Poggio Imperiale ebendorthin gelangt ist; die Marmorplatte mit zwei sitzenden Putten, die eine Scheibe mit dem Chrisma des hl. Bernardin zwischen sich halten, im Berliner Museum (Nr. 103A); eine ähnliche Platte mit zwei stehenden Putten und dem Schweißtuch der hl. Veronika zwischen ihnen (das Schweißtuch entspricht ganz dem am Montelucetabernakel, die beiden Engel denen am Tartagnigrab) im Museo civico zu Bologna; eine ähnliche Platte mit zwei Engeln, die einen Kranz mit Wappen darin halten, von einem Grabmal stammend, in Casa Malerbi zu Lugo — diese drei Stücke aus der Zeit von Francescos Bologneser Aufenthalt stammend (s. L' Arte III, 154 und IV, 58); endlich zwei ähnliche Stücke bei Antiquar Bardini in Florenz. In die zweite Kategorie reihen wir: das Tabernakel mit dem Rundrelief der Madonna aus Pal. Dal Pozzo in Imola stammend, jetzt im Besitz der Gräfin Grabinska in Bologna (von Venturi, Arch. stor. dell' arte V, 382 mit aller Entschiedenheit für eine Arbeit Francescos erklärt: wir zweifeln an seiner Autorschaft und geben sie einem unbestimmten Meister, der zwischen Desiderio und A. Rossellino steht); das Madonnenrelief in Solarolo, in dem wir schon vor Jahren den Meißel Rossellinos oder eines begabten Mitglieds seiner Werkstatt erkannt haben (s. Arch. stor. dell' arte I, 331), dessen Umrahmung (aus verschiedenem Material bestehend (s. Rassegna d' Arte I, 62) wir nun aber mit G. Bedeschi ohne Zögern dem Francesco zuteilen, s. L' Arte III, 154 und IV, 58); endlich die Täuferbüste (?) im Palast von Urbino (in der Gemäldegalerie, Fot. Alinari 17548).

c. 1504. Sein Sohn Bastiano führt im Verein mit Francesco di Giovanni (einem sonst unbekannten Bildhauer) das Grabmal Pius' III. (gest. 18. Oktober 1503) für St. Peter in Rom aus (1614 nach S. Andrea della Valle übertragen)[1].

3. Andrea di Piero Ferrucci

1465. Andrea wird seinem Vater, dem »Scarpellino« Piero di Marco (geb. 1437), einem Vetter Francescos di Simone Ferrucci, zu Fiesole geboren[2].

*1483—1485. Um diese Zeit baut Andrea eine Kapelle in der Innocentikirche zu Imola[3].

1487. Zu dieser Frist ist er schon seit einiger Zeit in Neapel (s. Vasari IV, 476, Anm. 3), wo er vielleicht an der Porta Capuana (zu der 1484 der Grundstein gelegt wurde) oder an den von Alfons von Kalabrien dazumal begonnenen Bauten, dem Palast von Poggio Reale und der Villa Duchesca, Beschäftigung fand (s. Fabriczy, Toskanische und oberitalienische Künstler in Diensten der Aragonesen zu Neapel im Repertorium f. Kunstw. XX, 90 ff). Andrea bleibt sehr wahrscheinlich über dies Jahr hinaus in Neapel, denn damals kommt Ant. Marchissi da Settignano als Kriegsingenieur König Ferdinands I. zuerst dahin (a. a. O. S. 120), wo er dann bis zu seiner Heimkehr nach Florenz, 1518, verweilt, und wo Andrea seine Tochter Zeffira heiratet (Vasari IV, 487); es ist nicht anzunehmen, daß die Heirat vor 1487 erfolgt sei, als Andrea kaum das zwanzigste Jahr überschritten hatte[4].

1497, 21. Mai bis 1499, 11. Juli. In diesem Zeitraum führt Andrea in Florenz um den Preis von 230 Goldgulden im Verein mit Jacopo d' Andrea del Mazza den Taufbrunnen für den Dom zu Pistoja aus (s. P. Bacci, Documenti relativi al fonte battesimale del duomo di Pistoja, in der Rivista d' Arte II, 271—284).

1506. In diesem oder dem folgenden Jahr erhält Andrea vom Kardinal Thomas Bakocz, Erzbischof von Gran, Auftrag zur Anfertigung eines Marmoraltars für dessen an die dortige Kirche des hl. Adalbert angebaute Kapelle[5].

---

[1]) Der Vertrag, den die Genannten mit Jacopo und Andrea Piccolomini, den Brüdern des Verstorbenen, schließen, ist aus dem Familienarchiv veröffentlicht zuerst von E. Piccolomini, Alcuni documenti intorno a Pio II e III, Siena 1871, und später von G. Milanesi, Documenti per la storia dell' arte Senese. Appendice. Siena 1898, Nr. 201. Leider ist im Original das Datum des Vertrags nicht angegeben. Vgl. auch Vasari II, 649, Anm. 4† (die dort behauptete Identität Francescos di Giovanni mit dem Großneffen Francescos di Simone, Francesco detto il Tadda, ist irrig, da dieser erst 1497 geboren wurde; vgl. Vasari IV, 487).

[2]) Das Geburtsdatum ergibt sich aus der von Milanesi (Vasari IV, 475 Anm. 1) zitierten Portata des Vaters Andreas vom Jahre 1487. Trotz vielfachen Suchens haben wir sie leider nicht aufgefunden.

[3]) Laut Angabe Vasaris IV, 476. In der genannten Kirche existiert nichts, was dem Stile nach auf Andrea zurückzuführen wäre. Vielleicht liegt hier eine Verwechslung Vasaris mit dem auf Piazza dell' Osservanza (vor Porta Montanara) gelegenen graziösen Kapellenbau vor, vom Volksmund »Tribuna di Giulio II« geheißen und unserm Meister zugeschrieben (auch Bramante wird als sein Schöpfer genannt, doch hat er damit gewiß nichts zu tun).

[4]) Für den laut Vasari (IV, 477) auf die Neapler Jahre folgenden Aufenthalt Andreas in Rom lassen sich keine Zeugnisse beibringen.

[5]) Vgl. Vasari IV, 479, Anm. 6†. Vasari spricht irrtümlich von einem Grabmal; doch fehlt er darin nicht ganz, indem der Kardinal sich seine Grabstätte vor dem Altar bereiten ließ. Es ist das Verdienst des Domkapitulars Danko (De ortu progressuque capellae Bakacsianae commentariolum, Strigonii 1875), die Stelle bei Vasari auf den in der Kapelle befindlichen Altar bezogen und mit diesem das Siegel des Primas Bakocz in Verbindung gebracht zu

*1506—1521. Aus diesen Jahren, während welcher Georg Szatmáry Bischof von Fünfkirchen in Ungarn war, stammt das laut Zeugnis seines daran angebrachten

---

haben, dessen Wachsabdruck im Nationalmuseum zu Budapest aufbewahrt wird. Seine Annahme erhält durch einen im Archiv zu Parma befindlichen Brief des Primas, den wir weiter unten (im Anhang II, 6) zuerst veröffentlichen, Bestätigung. Gegenwärtig erhebt sich die Altartafel in der an das südliche Langschiff des Graner Doms angebauten Kapelle (s. weiter unten) über einem Altartisch aus rotem Marmor, dessen Vorderseite in gotischen Minuskeln die Buchstaben J. H. S. trägt, ursprünglich also wohl nicht dazugehörte. Sie besteht aus einem mit Fruchtkränzen gezierten Sockel, über dem sich, von vier Pilastern umschlossen, drei Nischen wölben, deren mittlere höher ist als die beiden seitlichen. Zur Zeit stehen in den Nischen moderne Heiligengestalten; die ursprünglichen sind bei der Eroberung Grans durch die Türken zugrunde gegangen. Am Fuße des rechtsseitigen Pilasters der Mittelnische ist der Kardinal als Donator kniend in Relief dargestellt. Den Raum über den beiden Seitennischen bis zur Höhe der mittleren nehmen die Reliefhalbfiguren der vier Evangelisten ein. Die Pilaster tragen ein reichgegliedertes Gebälk, über dessen Gesims sich, dem Mittelfeld entsprechend, eine Tafel mit dem englischen Gruße in Relief erhebt. Sie ist beiderseits von Füllhörnern und daraus hervorwachsenden Sphinxgestalten, nach oben aber von einem Seraphskopf inmitten von Arabeskenranken begrenzt, während an den beiden Enden des Hauptgesimses über den äußeren Pilastern zwei fackeltragende Genien knien. Das Werk ist also eine in seiner Anordnung nur unwesentlich veränderte Replik des Altars im South-Kensington-Museum (s. S. 15, Anm. 4). Über die in den drei Nischen einst vorhandenen Statuen belehrt uns eine Stelle bei Ursinus Velius (De bello Pannonico libri decem, edit. Viennae 1762, p. 10), der die Kapelle 1527 in ihrem ursprünglichen Zustande sah und von drei Statuen weiblicher Heiligen auf ihrem Altar spricht (ara ipsa sustinet deas tres ex marmore Lucensi). Da nun die Kapelle (laut der im Fries ihres Gebälks noch vorhandenen Inschrift) der Jungfrau Maria geweiht war und auch Vasari eine »Nostra Donna molto ben condotta, con altre figure« erwähnt, so ist wohl nicht daran zu zweifeln, daß den Altar eine Madonnenstatue inmitten zweier weiblichen Heiligen schmückte. Hieraus ergibt sich aber, daß das obenerwähnte Siegel kein getreues Abbild davon gibt, da es den hl. Adalbert zwischen Johannes d. Evang. und dem hl. Stefan, ersten König von Ungarn, und über der Gesimskrönung nicht die Verkündigung, sondern die Halbfigur einer Madonna mit Kind zeigt, ferner die drei Nischen gleich hoch sind und deshalb die Halbfiguren der Evangelisten über den Seitennischen fehlen.

Auch über die Kapelle, die den Altar barg und die das bedeutendste Denkmal der italienischen Renaissance in Ungarn bildet, das sich bis auf unsre Tage erhalten hat, sind wir durch gleichzeitige Zeugnisse unterrichtet. Ihre Entstehungszeit und Bestimmung wie ihren Stifter nennt die obenerwähnte Inschrift: Thomas Bakocz de Erdevd Cardinalis Strigoniens. alme dei genitrici Mariae Vigini extruxit anno MCCCCCVII. Ursinus beschreibt sie an der obenzitierten Stelle wie folgt: Arx editae imposita rupi et totus ille collis muro circumdatus, praeter caetera tum munimenta egregia tum aedificia magnifica et ampla aede sacra Divo Adalberto perinsignis est. Augustum id revera templum, in quo sacellum conditum est sumptis [*sic*] ingenti Thomae Cardinalis antistitis Strigoniensis, illustre parietibus ex porphyrietico lapide; ara ipsa sustinet deas tres ex marmore Lucensi; opus artificibus Italis haud dubie elaboratum. Ejus summa laquearia laminis inauratis cum coelatura mirabili tectum sustinet, argentatis tegulis conchae instar fabrefactum. Und ähnlich Nicolaus Oláh, später selbst Erzbischof von Gran, in seiner Schrift: De Hungaria et Attila (verfaßt um 1536, edit. Viennae 1763, p. 56): Alterum sacellum in latere Ecclesiae meridionali a fundamento ad summum usque intrinsecus ex rubro marmore eoque politissimo per Thomam Cardinalem, Patriarcham Constantinopolitarum maximis impensis exstructum. Hoc superne in orbem coarctatur, ex cupro inaurato concameratur, opus sane magnificum et pretiosum. Als die Festung Gran nach anderthalb Jahrhunderte langer türkischer Herrschaft 1683 zurückerobert wurde, standen von der Kirche des hl. Adalbert nur noch Ruinen da; die Kapelle jedoch war (mit Ausnahme der Kuppel) erhalten geblieben, weil die Türken sie zur Moschee

Wappens von ihm für die Korpusdominikapelle des dortigen Doms gestiftete Sakramentstabernakel, das aller Wahrscheinlichkeit nach von Andrea gearbeitet wurde[1].

---

hergerichtet hatten. Im Jahre 1824 ging man daran, sie Stein für Stein an ihren jetzigen Standort am Südschiffe des inzwischen begonnenen Neubaues des Graner Doms zu übertragen. Dazumal kam auch ihr Grundstein zum Vorschein mit der Inschrift: Thomas Bakocz de Erdevd Cardinalis Strigoniensis dicavit MDVI (N. Mathes, Veteris arcis Strigoniensis descriptio. Strigonii 1827, p. 60).

Die Kapelle, durchweg aus dem roten Marmor gearbeitet, der in der Nähe von Gran bricht und schon von den Römern ausgebeutet wurde, zeigt quadratischen, durch Ausbauten an den vier Seiten zu einem gleicharmigen Kreuz erweiterten Grundriß, wie wir solchem in der italienischen Renaissance oft begegnen. Die Ecken des Hauptquadrats sind von je zwei kannelierten Pilastern mit korinthisierenden Renaissancekapitellen flankiert, die ein ziemlich reich profiliertes Gebälk tragen. Darüber erhebt sich zwischen Halbkreislünetten, als Fortsetzung der vertikalen Umfassungswände, durch Pendentifs vermittelt, die Flachkuppel (sie ist bei der Versetzung des Bauwerks an seine jetzige Stelle wiederhergestellt worden). Die Lünetten sind an drei Seiten von je einem Rundfenster durchbrochen, und auch das Gebälk zieht sich nur an diesen drei Seiten hin. An ihnen vertiefen sich zwischen den Eckpilastern die Arme des Kreuzes in gleicher Weise; ihre Fassadengliederung besteht in schmalen Wandpfeilern mit Rahmenfüllung und einfach gegliedertem Kämpfer, die sich unmittelbar an die Eckpilaster lehnen und eine einfach profilierte Halbkreisarkade mit glattem Schlußstein tragen. Die Zwickel zwischen Arkade und Pilaster sind mit Arabesken in Relief ausgefüllt, die Tonnengurten der Kreuzarme einfach, aber geschmackvoll kassettiert. — Die vierte Seite weicht in ihrer Gliederung von den drei übrigen ab: hier gehen die Wandpfeiler bis zur Höhe der Pilasterkapitelle hinauf, und der Architrav des Hauptgebälks, um die Ecke des Kreuzarmes herumgekröpft, bildet zugleich den Kämpfer für dieselben. Über ihm wölbt sich erst die Halbkreisarkade dieses vierten Kreuzarmes, die also beträchtlich höher ist als die der übrigen drei. Die abweichende Gestaltung des vierten Kreuzarmes, in dem gegenwärtig das alte marmorne Gestühl untergebracht und dessen Rückwand von einem großen modernen Rundbogenfenster durchbrochen ist, erklärt sich daraus, daß er ursprünglich den Eingang in die Kapelle von der Kirche aus vermittelte. Bei der Übersetzung der Kapelle an den neuen Dom wurde diese um 180 Grad gedreht, so daß ihr innerer Kreuzarm zum äußern wurde und der ursprünglich nach Osten gelegene Arm mit dem Altar nach Westen zu liegen kam. — Über den Schöpfer des graziösen Bauwerks fehlt leider jede Nachricht. Seine Konzeption aber, mehr noch die Durchbildung der Formen und die stilistischen Eigentümlichkeiten der Details lassen es unzweifelhaft als die Schöpfung eines florentinischen Architekten etwa aus der Nachfolge Giulianos da San Gallo oder Simone Cronacas erscheinen. Einen Namen jedoch unter den vielen Künstlern, die aus der Arnostadt nach Ungarn zogen, um dort ihr Glück zu machen, vermöchten wir nicht einmal hypothetisch anzugeben. (Hiernach ist zu berichtigen, was in einem Artikel der Ungarischen Archäologischen Zeitschrift, Jahrgang 1881, über den Schöpfer der Kapelle vermutungsweise ausgeführt wird. Dort sind auch Aufnahmen des Baues mitgeteilt).

[1]) Wir besitzen kein urkundliches oder traditionelles Zeugnis für die Zuteilung dieses Werkes an Andrea. Aber dessen Stil spricht unverkennbar für seine Autorschaft. Überdies ist die Annahme, der Altar für Gran möchte dem Meister auch den Auftrag des Bischofs von Fünfkirchen verschafft haben, nicht abzuweisen. Eine gute Abbildung des Tabernakels findet sich in: »Die österreichisch-ungarische Monarchie in Wort und Bild; Ungarn Bd. IV, S. 145, Wien 1893.« Es ist nach dem Typus des von Bern. Rossellino für S. Maria nuova geschaffenen gebildet, nur reicher ornamentiert. Eigentümlich ist, daß die drei Engel in den beiden perspektivisch sich gegen das Mittelsportello vertiefenden Seitennischen nicht wie sonst stets nebeneinander, sondern dreifach übereinander angeordnet sind. Ihre stark erhobenen

1507. Er führt für die der Familie Brancacci gehörige Täuferkapelle in S. Maria Annunziata zu Neapel einen Marmoraltar um 375 Dukaten aus[1]).

1508. Für die erste Hälfte dieses Jahres ist ein vorübergehender Aufenthalt Andreas in Neapel urkundlich bezeugt (s. S. 13 Anm. 2).

1508. Er arbeitet mit an der Abschlußgalerie einer der acht Seiten des Tamburs der Florentiner Domkuppel, womit Anfang dieses Jahres begonnen wurde[2]).

1512, 30. Juni. Andrea kauft von der Opera del Duomo ein Haus im Borgo Pinti, nahe bei S. Maria Maddalena de' Pazzi gelegen[3]).

1512, 14. Oktober. Es wird ihm die Statue des Apostels Andreas für den Florentiner Dom in Auftrag gegeben; im folgenden Jahre liefert er sie fertig ab, und sie findet in einer der Nischen der Kuppelpfeiler Aufstellung[4]).

Flügel kehren übrigens ganz ähnlich wieder bei dem Engel zu äußerst links am Taufbrunnen von Pistoja; auch die Pilasterfüllungen und ihre Kapitelle an letzterem Werke sind denen in Fünfkirchen stilverwandt, nur noch reicher, ebenso sind die Zwickelviktorien in beiden Bildwerken analog.

[1]) G. B. d' Addosio, Origine vicende e progressi della r. S. Casa dell' Annunziata di Napoli, Napoli 1883, p. 52, n. 1: Libro maggiore del 1507 fol. 147. A dì 31 gennaio 1507 [*st. com. 1508*] ducati 105 a compimento di ducati 375 a mastro Andrea de Pietro fiorentino marmoraro le foro promesse da la q.m Maria Brancaza per lo prezo de una cona de marmore fatta a la sua Cappella. — Andreas Altar wurde mit der ganzen Kirche beim Brande des Jahres 1757 vernichtet. Summonte in seinem Brief an M. A. Michiel nennt Andrea als Erbauer der Kapelle des Andrea Carafa, Grafen von Santa Severina, in S. Domenico maggiore zu Neapel — irrtümlich, denn als solcher ist in den Jahren 1508—1515 Romolo Balsimelli aus Settignano urkundlich beglaubigt (s. unsern Kommentar zum Summontebrief im Repertorium f. Kunstw. Bd. XXX, S. 161).

[2]) Vgl. darüber Guasti, La Cupola di S. Maria del Fiore, Florenz 1857, S. 122ff. — Die XVIJ Junij MDVIIJ. Supradicti Dnj operarij . . . . deliberaverunt quod Mag. Andreas de Fesulis Magister optimus scalpelli qui per plures et plures dies laboravit in opera supradicta habeat et habere debeat pro qualibet die laboratoria qua laboraverit in opera predicta ſs. XXVIIJ plj [*piccolj*] et quod camerarius dicte opere solvat eidem dictam quantitatem (Archivio dell' Opera del Duomo, Deliberazioni dal 1507 al 1515 a c. 12r).

Die XXVIIJ mensis Junij 1508. Supradicti Dnj operarij servatis servandis attenta virtute industria et diligentia Magistri Andree . . . . [*leer gelassen*] de fesulis magistri optimj sculptoris scarpellj et necessitate dicte opere pro construendo ballatorium testudinis nuper inceptum, ipsum Magistrum andream sculptorem predictum casu quo revertatur e civitate neapolj ad quam diebus elapsis se contulit pro quibusdam sujs necessitatibus expediendjs, et in [?] reversum conduxerunt ad laborandum in opera predicta cum salarjo ſs. XXJ plj in tempore hiemalj et laborativo, et cum ſs. XXV plj pro qualibet die laboratoria in tempore extivo cum hoc quod salarium eius incipiat de die qua in opera predicta se exercens laborare ceperit mandantes ecc. (loc. cit. a c. 12v).

[3]) Die XXX Junij 1512. Supradictj Dnj operarij . . . . vendiderunt M.o Andree de ferruccijs sculptorj de fesuljs unam domum prope cestellum cum quodam terzeno infra suos confinos pro pretio fl. 341 1/2 aurj largh. in auro prout constat publico instrumento confecto manu mej notarj de anno mense et die premissis (Arch. dell' Opera, Deliberazioni dal 1507 al 1515 a c. 109r).

[4]) Die XIIIJ octobrjs MDXIJ. Item quod boza appostoli que boza est prope Cestellum debeat conducj ad domum magistrj andree de fesulis ibidem vicinam ubi debet laborarj

Item locaverunt eidem M.o andree ad faciendum pro opera dictam figuram apostoli pactis modis et pro pretio declarandis per operarios (loc. cit. a c. 113v).

1512, 16. Dezember. Er wird mit einem Gehalt von 60 Goldgulden zum Capomaestro der am Dom beschäftigten Steinhauer erwählt und bekleidet dieses Amt bis an seinen Tod (s. im Anhang II, 5).

1514, 15. Mai. Er erhält den Auftrag, für eine der Nischen an den Kuppelpfeilern des Doms eine Statue des Apostels Petrus zu meißeln. Er muß sie jedoch nicht ausgeführt haben, da ein Jahr später (25. Januar 1515) Bandinelli damit betraut wird (s. Gaye III, 119 Anm. 1)[1]).

1517, 26. Mai. Die Operai del Duomo gestatten Andrea, die figürlichen Skulpturen für einen Brunnen, den er für König Ludwig II. von Ungarn auszuführen übernommen, in der Dombauhütte zu arbeiten sowie seine Stelle als Capomaestro auch während der Zeit dieser Arbeit, die ihn voraussichtlich zwei Jahre lang in Anspruch nehmen wird, beizubehalten[2]).

1517, 4. Juni. Andrea schätzt im Verein mit andern Meistern die Petrusstatue Bandinellis ab (s. oben zum 15. Mai 1514)[3]).

1517, 29. Dezember. Ein Ricordo Michelangelos von diesem Datum nennt Andrea als Capomaestro bei den kurz vorher begonnenen Fundamentierungsarbeiten für die Fassade von S. Lorenzo (s. Milanesi, Le Lettere di M. A., Firenze 1875, pag. 571).

1519, 21. Februar. Andrea ist als Zeuge zugegen bei einer Zahlung, die Michelangelo an zwei seiner Gehilfen in der Opera del Duomo leistet. Dieselben brachen in seinem Auftrag in den Brüchen von Pietrasanta Marmor für die Fassade von S. Lorenzo (s. Repertorium f. Kunstw. Bd. XXIX, 1906, S. 391).

---

[1]) Die XV maij 1514. Supradictj Dnj operarij servatis servandis deliberaverunt quod Mr. andreas de ferruccjs sculptor opere ex marmore nuper allatam [*sic*] ex carrarja per una boza appostoli conficere debeat unam statuam et seu ymaginem s. petrj appostolj iusta conventionem quam habet cum opera mandantes ecc. (loc. cit. a c. 165.v).

[2]) Vasari IV, 479, Anm. 5. Die betreffende Urkunde ist abgedruckt bei Gaye II, 494. — Nicolaus Oláh beschreibt in seiner obenzitierten Schrift De Hungaria et Attila S. 26 zwei Fontänen, die sich im königlichen Schlosse zu Visegrad in der Nähe von Pest befanden: Hujus areae in meditullio exsurgit fons miro artificio ex rubro fabricatus marmore cum sculptis Musarum imaginibus. Ex cujus cacumine effigies Cupidinis utri marmoreo insidens aquam exprimit . . . . (p. 28): Hic (sc. in inferioribus aedium partibus) quoque in medio areolae fons est, ex elabastro exsurgens, quem ambit ambulatio columnis marmoreis sustentata, quae a solis aestivi ardore tuta est. In dem ersten der beiden Brunnen möchten wir jene Fontäne agnoszieren, die Mathias Corvinus durch Verrocchio ausführen ließ (der Amor auf dem Schlauch entspricht dem Kunstgenius des Meisters; vgl. Vasari III, 361, Anm. 3†), der zweite könnte das von Andrea Ferrucci gelieferte Werk sein, rühmt doch Vasari (IV, 475 u. 480) sein besonderes Geschick in der architektonischen Ornamentierung, zu dessen Entfaltung sich an der Ädikula, die den fraglichen Brunnen umgab, reichlich Gelegenheit geboten haben mochte. Von beiden Werken hat sich nichts erhalten.

[3]) Die 3 Junij 1517. Supradictj Dnj operarij . . . . viso quodam partito facto per dn̄os operarios dicte opere sub die XXV Januarij 1514 circa locationem cuiusdam appostoli Bart.o michelangelj sculptoris florentini [*sic*] circa modum et formam aplicandam dicte figure . . . . Item servatis servandis . . . . eligerunt ad apretiandum dictam figuram praticos et intelligentes homines Antonium Salvj aurificem Laurentium Credj pictorem Magistrum Andream Pierij de ferrucijs et baccium Johannis de montelupo sculptorem florentinum, et quod crastina die circa horam XJ cum dimidia compareant in opera predicta ad faciendam et referendam extimationem supradictam (Arch. dell' Opera, Deliberazioni dal 1517 al 1519 a c. 27r). Die Abschätzung erfolgt tatsächlich am nächsten Tage in 125 Goldgulden.

1519. Im Herbst dieses Jahres übernimmt im Auftrage des Kardinals Thomas Bakocz dessen Leibarzt Muzzarelli in Florenz von Andrea die für den Altar der Kapelle des Kardinals zu Gran ausgeführten Statuen, um sie dahin überführen zu lassen (s. oben unter dem Jahresdatum 1506 sowie im Anhang unter II, 6 den Brief Bakocz' an den Herzog von Ferrara).

1521. Die Operai del Duomo übertragen Andrea die Herstellung des Kenotaphs für Marsilio Ficino mit dessen Porträtbüste, und er liefert dasselbe im folgenden Jahre ab. Es befindet sich bekanntlich an der Wand des rechten Seitenschiffs im Dom [1]).

*1522. Andrea arbeitet für S. Salvatore al monte das heute daselbst noch vorhandene Epitaph Marcello Virgilio Adrianis (1464—1521) mit dessen Reliefbüste [2]).

*1522. Er liefert für den Dom zu Volterra zwei leuchtertragende Engel (Vasari IV, 479). Sie stehen zu seiten des laut Inschrift 1522 von Sim. Cioli ausgeführten Sarkophags des hl. Oktavianus; es ist indes nicht ausgemacht, ob sie für diese Stelle gearbeitet seien, weshalb auch das obige Datum ungewiß bleibt.

*1524. Er übernimmt die Ausführung des Grabmals für Antonio Strozzi (gest. 10. Januar 1524), läßt es aber in den Hauptteilen von seinen Schülern Silvio Cosini (die Madonna) und Maso Boscoli (die beiden Engel zu ihren Seiten) herstellen (Vasari IV, 481).

1524, 29. März. Andrea wird von Michelangelo zur Aufsicht und Leitung der mit den Arbeiten in der neuen Sakristei von S. Lorenzo befaßten Steinhauer verpflichtet [3]).

1526, 25. Oktober. Er macht sein Testament und stirbt wenige Tage darauf [4]).

---

[1]) Luglio 1521. A M.º Andrea di piero ferruccj capomaestro dellopera Ll. XXJ p[*iccole*] porto contanti per parte della testa di Mess. marsilio fa a istanza degli operai Ll. 21 (Arch. dell' Opera, Stanziamenti dal 1514 al 1522 a c. 169v).

Decembre MCCCCCXX.º p[*rim*].º A M.º Andrea dipiero ferruccj capomaestro dellopera Ll. XXVIIJ p[*iccole*] porto contanti per conto della testa di M. marsilio ficino Ll. 28 (loc. cit. a c. 174v)

Gennajo MCCCCCXXJ [*st. com. 1522*]. A M.º andrea dipiero ferruccj Ll. XXJ p[*iccole*] porto contanti per conto della testa di M. marsilio . . . . Ll. 21 (loc. cit. a c. 177v)

Die XX.º maij 1522. A M.º Andrea di piero ferruccj Ll. XXXV p[*iccole*] porto contanti perresto della fattura della testa di marmo di M. marsilio ficino . . . . Ll. 35 (loc. cit. a c. 188v).

[2]) Der Dargestellte war Kanzler der Republik und als Redner wie auch als Übersetzer des Dioskorides ins Lateinische gefeiert.

[3]) Ricordo come oggi questo dì venti nove di marzo 1524 maestro Andrea da Fiesole scapellino, capo maestro all' Opera di Santa Maria del Fiore, è venuto a guidare l' opera delle sepolture che io fo nella Sagrestia di San Lorenzo, cioè a mettere le pietre innanzi agli squadratori: e verrà a detta opera una volta el dì per un' ora, e quando bisognerà vi starà ancora un mezo dì, e un dì intero: che così siàno d' accordo . . . . E detto maestro Andrea feci chiedere agli Operai, di suo consentimento, a messere Jacopo da Patro (Milanesi, Le Lettere di Michelangelo Buonarroti, Firenze 1875, p. 584).

[4]) Laut Angabe Milanesis in Vasari IV, 481, Anm. 4. Wir haben weder das Testament Andreas, noch im Libro de' Morti das Datum seines Todes aufzufinden vermocht. — Einige Arbeiten unsers Meisters, die Vasari anführt und die sich auch ihrem Stile nach als Werke seines Meißels nicht anzweifeln lassen, konnten wegen Mangels näherer Daten über die Zeit ihrer Entstehung in unsern Prospekt nicht eingereiht werden. Es sind dies die beiden Holzkruzifixe in S. Felicita zu Florenz (4. Kap. links) und in S. Maria Primerana zu Fiesole (2. Kap. rechts); ferner der Ziboriumaltar im Dom zu Fiesole (Anbau an das linke Seitenschiff) sowie die in Stil und Anordnung ähnliche, in der Ausführung noch reichere Altartafel und das kleine Hostientabernakel, die beide aus S. Girolamo in Fiesole ins South-Kensington-

II. URKUNDENBELEGE ZUM CHRONOLOGISCHEN PROSPEKT

1. Steuereinbekenntnisse der Ferrucci

a. Portata di Nanni di Sandro Ferrucci del 1427

(Archivio di Stato, Catasto del 1427, Estimi del Contado, S. Giovanni, Piviere di Fiesole, filza 165 [*n.o verde*] a c. 172)

In nomine domini Jhesu Christi Amen.

Questo e el raporto di Nanni di Sandro del popolo della Canonicha di fiesole piviere e quartiere di san giovannj sotto la Podesteria di Fiesole.

Dinnanzi a voi signori Uficiali della citta et contado et distretto di firenze sopra alchatasto io detto porro in [*sic,* statt *il*] mobile et inmobile per vera verita

Nanni di Sandro di detto popolo deta danni 65
Mona Ciulla sua donna deta danni 60
Simone suo figliuolo deta danni 25
Madonna Nanna sua donna del detto Simone deta danni . . . 23
con tre figliuoli 2 femine e un maschio 0
Marcho suo figliuolo deta danni 20
Meo suo figliuolo deta danni 18
Mona Pina [*Jacopina oder Giuseppina*] madre del detto Nanni deta danni C

tutti ischarpelatori e ano [*hanno*] destimo undicj soldi e danari sette.

E sta il decto Nanni co figliuoli nel luogho delle donne di santo Anbruogio luogho decto allato a frati della doccia[1]) una casa con terra lavoratoia boschata vingnata alborata e frutata tiensi a fitto sanza le boschora dasi [*dà si*] lanno fiorini sette . fj 7

Confinj prima via secondo le donne di monte domini terzo parente di Mona chaterina quarto e frati della doccia. E nella detta chasa stiamo nella [*sic,* statt *colla*] nostra maserizia usata

Abiamo avere da Lorenzo di bartoluccio orafo . . . . fj 20[2])
Abiamo avere dandrea di nofrj lastraiuolo[3]) in porta rossa . . . . fj 8
E abiamo adare a giovannj di pierone lastraiuolo[4]) a s̄c̄a trinita . . lire 40
E abiamo adare ad andrea fabro . . . . fiorinj 2
E abiamo adare a bitocchio da varlungho per un muletto . . . . fj 6

Museum gelangt sind (Nr. 6742 und 6743, S. 87 und 88 des Robinsonschen Katalogs, beide abgebildet im photographischen Atlas von Skulpturen des S. K. Museums, London, Thompson 1862). Der selbst im Vergleich zum Pistojeser Taufbrunnen ampollosere, völlig durchgebildete Stil im Figürlichen wie in der Dekoration beider Altäre veranlaßt uns, sie der Spätzeit unsers Meisters zuzuteilen (der Matheus des Fiesolaner Altars zeigt die größte Ähnlichkeit mit der Andreasstatue im Dom), während die zwei mittelmäßigen, wenig charakteristischen Kruzifixe eher den Stempel von Jugendwerken tragen.

[1]) Es ist das bekannte 1414 gegründete Kloster dieses Namens in Fiesole, jetzt Privatvilla. Unter den »donne di Sant' Ambrogio« sind die Benediktinernonnen des Klosters dieses Namens in Florenz zu verstehen.

[2]) Bezieht sich auf die Mitarbeit Simones di Nanni an der 2. Baptisteriumspforte (vgl. den chronol. Prospekt zum Jahre 1427.

[3]) Über den bekannten vielbeschäftigten Steinhauer dieses Namens vgl. Repertorium f. Kunstw. XI, 96.

[4]) Über Giovanni di Piero del Tuccio (gest. 1452) vgl. meine Brunelleschiana im Beiheft zum Jahrbuch d. K. Preuß. Kunstsamml. XXVIII, 1907, S. 12 und 20.

b. Portata di Simone di Nanni Ferrucci del 1451

(Archivio di Stato, Catasto del 1451, Estimi del Contado, S. Giovanni, Piviere di Fiesole, Popolo della Canonica, filza 767 [*n.o verde*] a c. 887)[1])

Q.re S. G. piviere dj fiesole podesteria dj fiesole popolo della chanonica dj fiesole
Djnanzj davoj singnorj huficialj a porre lestimo raportasj primo
Sjmone dj giovannj dj sandro a destimo soldj tredicj sto a fitto innello luogho delmunjstero dj scto anbruogio dj firenze pagone fj otto djfitto lanno
Lavoro djscharpello

Boche

	Sjmone deta danni	50
	Mona nanna mia donna dannj	48
	taddeo dannj	26
	Mona Sandra sua donna dannj	18
	Bernardo dannj	16
	Mona checha mja chongnjata vedova e donna che fu dj marcho mjo fratello deta dannj	40
	Sandro suo figljuolo deta dannj	18
	piero deta dannj	16
	smeralda dannj	16
din.o	franc.o dj simone dannj	14
din.o	lorenzo dj marcho dannj	14

c. Portata di Simone di Nanni Ferrucci del 1458

(Archivio di Stato, Catasto del 1458, Estimi del Contado, S. Giovanni, Piviere di Fiesole, Popolo della Canonica, filza 891 [*n.o verde*])[2]).

Q.re di S. Giovanni piviere dj fiesole popolo della Chalonacha [*sic*]
Simon dj giovanni dj sandro adestimo ſsoldi 18 che nel passato ſs. 18 dicieva in Simon decto e in detto popolo. Non ha sustanze

Bocche

Simon detto dannj	59
Mona nanna sua donna dannj	50
taddeo suo figliuolo dannj	32
sandro suo figliuolo dannj	28
bernardo suo figliuolo dannj	23
piero suo figliuolo dannj	22
francesco suo figliuolo dannj	20
lorenzo suo figliuolo dannj[3])	17
Mona alessandra donna dj taddeo dannj	25
Mona chaterina donna dj sandro dannj	22

[1]) Ein völlig gleichlautendes Exemplar dieser Portata ist irrtümlich auch in den Band 598 [*verde*] der Fassionen von 1435 unter der Nummer 260 hineingeraten. Es fehlt dagegen Simones Portata vom letzteren Jahre, ebenso die von 1442 und 1446.

[2]) Die Portate dieses Bandes haben keine Seitenzahlen; ihre Nummern reichen von 245 bis 274; unsre Fassion trägt die Nummer 260.

[3]) Lorenzo ist eigentlich der Sohn von Simones verstorbenem Bruder Marco, wie aus der Portata von 1451 zu entnehmen.

Mona Checcha madre di sandro[1]) dañj . 45
Ginevra figliuola di taddeo 3
marcho figliuolo di sandro[2]) 4

Disse il catasto in Simon di giovannj di sandro.

d. Portata di Francesco di Simone Ferrucci del 1469

(Archivio di Stato, Catasto del 1469, Estimi del Contado, S. Giovanni, Piviere di Fiesole, Popolo della Canonica, filza 981 [*n.º verde*] Nr. 260 [*senza paginazione*])

† Quart. S.º G.^{i}
p.^{e} di fiesole
pp.º della cholonacha detta

Francescho dj ſimone dj giovannj
ebe destimo 1460 ſs. 16 inome dj ſimone suo padre

Sustanze

j.ª chasa posta nell pp.º di S.ª M.ª delfiore nella via del chochomero [*die heutige Via Ricasoli*] da p[*rim*]ª via ſec.º [*ein Wort unlesbar*] di bencivennj 1/3 mona mea vedova donna chefu dj nicholo chanbj e 1/4 rede dj bartolomeo sanj ella detta chasa chonpraj dalle monache di s.º piero marttiro per fj 110 charta per mano di ser Challo [*Carlo*] di ser betto sotto dj 3 daghosto 1469 [*hierzu auf dem Rande von der Hand des Steuerbeamten die Notiz:* saldo per vighore del essere tornato in firenze][3])

boche

francieschо sopraditto deta dannj 32 . . . ſs. 3
M.ª Maria mia donna deta dannj 20
Somma del valsente fj 110 a ſs 17 picc.^{i} . Ll — ſs. 18 dj 8
per la testa sua . . . . Ll — ſs. 3 dj —
per in tutto Ll 1 ſs. 1 dj 8

e. Portata di Francesco di Simone Ferrucci del 1480

(Archivio di Stato, Catasto del 1480, Quartiere di San Giovanni, Gonfalone Vaio, Campione del Monte, filza 110 a c. 301)

Quart.^{e} S. Giovannj, Gonf.^{e} Vaio

Francesco dj simone dj giovannj schalpellatore popolo di San piero magiore, gonfalone detto di sopra ebbi dj chatasto nel 1470 soldi 6 e danari 10 [*hierzu am Rande die Notiz des Steuerbeamten:*] Nel gonfalone Vai de detto usu [*?*]

j.ª chasa posta nella via di san Gilio[4]) popolo di san piero magiore chonperaj dalle donne di sancta pollonia charta per mano di ser charlo di piero di betto da

[1]) Witwe Marcos, des verstorbenen Bruders Simones, wie sich aus der Portata von 1451 ergibt.

[2]) Ein Enkel Simones, von seinem zweiten Sohn Sandro, geb. 1453.

[3]) Dieser Vermerk bezieht sich auf den Aufenthalt Francescos in Forlì (s. im chronologischen Prospekt zu den Jahren 1467 und 1468).

[4]) Die heutige Via Bufalini (S. Egidio), die vor dem Hospital von S. Maria Nuova hinzieht. Zu dem Hauskauf vgl. den urkundlichen Vermerk im »chronol. Prospekt« zum 24. Januar 1474. Sein früheres Haus in Via del Cocomero hat Francesco verkauft; sonderbar, daß er es in der gegenwärtigen Portata nicht als »Bene alienato« angibt.

firenzuola chonfinj dapprimo via da secondo da terzo e da quarto benj dj s̄c̄a pollonia chosto fiorinj ciento cjoe fj 100 usola per mio abitare [*hierzu am Rande die Bemerkung des Steuerbeamten:*] 95 in ghabriello e fratelli e figliuoli di francesco di simone schalpellatore ghonfalone Vaio N.º 246 dassi per suo uso e oggi da per . . . .

j.º pezo dj tera posto nelchontado di pjstoja [1]) a miglia 3 di fuora a pjstoja chiamato val djbrana chomperaj da lippo di menjchello da uso chontadjno pjstolese charta per mano djser sjmone notajo pjstolese che alpresente sjndacho alcjeppo djpjstoja chosto in tutto detta tera ljre quatrocjento cjoe . . . . lire 400

Francesco dj simone dj giovannj scharpellatore dannj 40 tolse una bottegha di là stampaolo [2]) nella via de Servj

Mona Nanna sua madre dannj 78

Maria sua donna dannj 30

Maddalena sua figliuola dannj 10 a per sua dota in sul monte fiorinj centoventicinque . . . . fj 125

Gabriello suo figliuolo dannj 9

Simone suo figliuolo dannj 5

Bastiano suo figliuolo dannj 1

[*Auf der Rückseite des Blattes steht folgender Vermerk des Steuerbeamten:*] sue sustanze fiorinj . . . . fj 100

abattesi per 5 per cento sono 5 . . . . fj 5

95, 0, 0,

sustanze 95, 0, 0 a 7 per cento 66 — 13 — 0 toccagli in schala fiorini 7 per cento fiorini ſs VIIIJ d. 11 accatto [*außerordentliche Steuerauflage*] f. L[*ira*] una ſs. 18, d. 4.

f. Portata degli eredi di Francesco di Simone Ferrucci del 1498

(Arch. di Stato, Catasto del 1498, Quartiere di San Giovanni, Gonfalone Vaio, Campione del Monte, filza 131 [*n.º verde*] a c. 620)

Quartiere S. Giovannj Gonfalone Vaio

Gabriello, Simone, Bastiano } frateglj efigluolj difranc.º djsimone dj c.ⁱ [*giovannj?*] feruccj iscultore disse lagraveza del 81 in franc.º nostro padre.

Sustanze

Una casa posta nel popolo dj santo piero magiore l[*uog*]º detto lavia S.º gilio confinata dap[*rim*]º via afecondo baldassare cimatore a 3º benj defratj dello [*sic*] osservanza tienla a pigione biagio dj [*unlesbar*] chiauacinj dane lanno ll[*ibbre*] 32 abuono patto dettesj 81 innome didetto franc.º . . . . fj 5. 5. —

Uno podere posto nelpopolo djsant.º romano djbugiano contado dj pistoja confinato dap.º uia a 2º nic.º arotatore a 3º nencio [*?*] djmarco derossj da pistoja a 4º rede dj carllo [*ein unlesbares Wort*] dapistoia a 5 p[*ier*]º djnicholetto a 6 romano contiene

[1]) Der Ankauf des Podere erfolgte nach 1470, da es in der Portata dieses Jahres noch nicht verzeichnet ist.

[2]) Die gleiche Bezeichnung kommt (in der Form casa di scampolo) einmal auch in den Urkunden über den Bau des Innocentihospitals vor (Fabriczy, Filippo Brunelleschi, Stuttgart 1892, S. 567). Wir vermögen ihre Bedeutung nicht zu erklären. Schon 1466 arbeitete Francesco in der Werkstätte in Via de Servi, wie aus dem oben S. 4, Anm. 1 mitgeteilten Dokument erhellt.

lauoratoia boschate uliuate sode dettesj nel 81 in nome didetto franc.° lauoralo p[*ier*]° dj c.ⁱ [*giovannj?*] dj polo didetto popolo tienuj sue [*su, sopra*] uno bue distima di Ll[*ibbre*] 36

Rende in parte

G[*ran*]° . . . . st[*ajora*] 3°
Olio . . . . b[*ari*]le 1°
fichj sechj . . . . . . st[*ajora*] 1°
Cecj 1ª . . . . fj 7. 4. 6.

fj 12. 9. 6

Jncharichj

Tegniamo apigione una botegha posta nelpopolo dj santo michele visidominj confinata dap.° uia asec[*on*]do uia detta castelaccio a 3° orsino coraiulo tegnialla [*teniamola*] da franc.° djacopo dj [*unlesbares Wort*] g[*onfalon*]ᵉ vaio djamo djpigione fj 6 l[*arghi*] doro in oro a buono patto tranoj

2. Matrikeleintrag Francescos di Simone und Beiträge an die Zunftkasse

1462 die 29.ª Januarii. Franciscus Simonis Iohannis scarpellator de Fesulis recognovit matriculam dicti Simonis eius patris die 29.ª Jan. 1462

(Archivio di Stato, Arte dei Legniaoli e Scarpellini, Matricola dal 1385 al 1516, Numero dell' Jnventario 2, a c. 119)

*

Franc.° di Simone digiovannj dafiesole gienero di Zanobj dant.° della pia dedare adj XXIJ dap[*ri*]le 1469 Ll. nove fs. IJ posto auto alchamp[*ione*] di chontado a c. 512 sono perresto ditutto lanno 1468 . . . . Ll VIIIJ fs. IJ —
E de dare perlanno 1469. 1470 . . . . fs. IIIJ —
E per lanno 1471. 72. 73. 74 . . . . Ll — fs. VIIJ —
E de dare Ll. una per alvettamj [*?*] e chrediti alchamp.ᵉ dichontado 512 che doveano andare achonto di franc.° disimone daghostino perche glipagho a ugho dant.° rofi [*?*] perinsino adi VIIIJ digiugno 1464 asua cinq [*?*] 16 e furno posti a chonto di sopradetto franc.° per errore posto franc.° disimone daghostino delj [*ein unlesbares Wort*] alchamp.ᵉ V[*ecchio*] a c. 210 . . . . Ll. 1 fs. —
E perlanno 1475. 1476 . . . . Ll. 1 fs. IIIJ
E perlanno 1477 et 1478 . . . . Ll. — fs. VJ
E pel suo torchietto del 1479 . . . . Ll. — fs. VJ
E per la soa tassa delanno 1479. 1480 . . . . Ll. 1 fs. IIIJ
E pel suo torchietto dellanno 1480. 81. 82. 83. . . . . Ll. 1 fs. IIIJ
E perlatassa dellanno 1481. 82. 83 . . . . Ll. 1 fs. XVJ

(Arch. di Stato, Matricola dell' Arte di Pietra e Legname [*cosidetto Campione o Libro dello Specchio, Schuldbuch*] dal 1465 al 1522, N.ʳᵒ dell' Jnv. 4 a c. 163 [*lato sinistro del foglio*]

*

Franc.° djsimone chontrascritto deavere adj XVIIIJ daprile 1469 chont[*anti*] . . . . Ll. una fs. 0 —
E deavere adj 2 di genaio 1469 lire una fs. 5 recho bolognino aentrata dj Luca delarobbia a c. 6 . . . . Ll. 1 fs. 5

E adj XXV di decembre 1470 Ll. 1 ſs. 5 recho sebastiano a entrata di rinaldo arigettj [*?*] a c. 14 . . . . Ll. 1 ſs. 5

E de avere adecto cioe perinsino lanno 1472 Ll. diecj sono per cinque cholonette aute dalluj per laltare del nostro spedale chechosi fecie elpregio michele di mariano m.o posto spedale deba dare all rosso [*d. h. libro*] debitori e chreditori a c. 55 . . . . Ll. X ſs. —

E adi XXVJ di settembre 1480 Ll. una recho edetto chont[*ant*]j aentrata alucha della robbia a c. 5 . . . . Ll. 1 ſs. —

E adj XVIIJ daghosto 1481 Ll. una recho sebastiano aentrata dant.o Ll. 1 ſs. —

E adj 4 djnovembre 1484 Ll. una ſs. XJ per la sua parte di mastina [*?*] recho sebastiano aentrata dandrea giuliano a c. 18 . . . Ll. 1 ſs. XJ

E adi 3 didicembre 1491 Ll. dua ſs. XIIIJ recho pacino aentrata dant.o dagho[*stino*] ciofj a c. 6 . . . . Ll. 2 ſs. XIIIJ

(loc. cit. a c. CLXIIJ [*lato destro del foglio*]).

3. Arbeiten der Brüder Francesco und Bernardo Ferrucci für S. Maria dei Servi

(Archivio di Stato, Conventi soppressi, SS.a Annunziata, filze 690—698 und 843)

a) In der Filza 690 [*n.ro vecchio 733*] Libro d' Entrata e di Uscita del 1462 al 1469 finden sich die frühesten hierhergehörigen Einträge, wie folgt:

fol. 220v. 1467 settembre. A Bernardo di Simone da Fiesole scarpellatore Ll. XXIJ ſs. sedicj sono per parte di Ll. settantaotto aver dal convento di conci cioe pietre lavorate acoo [*a concio*] per casa come apare per una sua scripta posta in filza porto edecto contanti alopera c. 85 e alibro grande s[*egnato*] b . . Ll. XXIJ ſs. XVJ

fol. 227v. 1467 dicembre. A Bernardo di Simone da Fiesole e compagni[1]) Ll. ventidue ſs. sedicj sono per parte di magior somma aver dalconvento di pietre concie afacto per casa cioe un acquaio arifectorio nuovo e uno archo sopra la libreria e nella infermeria porto egli detto alqu[*adern*].o c. 89 e a libro grande s[*egnato*] b Ll. XXIJ ſs. XVJ

fol. 230r. 1467 gennajo. A Bernardo dj Sjmone de fiesole e compagnj scarpellatorj ffj tre [*rect. due*] larghi sono per parte dj maggior somma aver dal convento dj pietre concie a facto in convento porto edetto contantj . . . . . Ll. XJ ſs. VIIJ

fol. 232r. 1467 febraio. A bernardo di Simone da Fiesole ecompagnj scarpellatorj ffj tre larghj sono per parte di maggior somma anno averdanoj per piu pietre concie anno dato alla casa e per uno acquajo grande nel rjfectorio nuovo porto francesco suo fratello al q[*uadern*].o c. 92 e alibro grande s. b Ll. XVIJ ſs. IJ

fol. 233v. 1468 marzo. A Bernardo di Simone da Fiesole ffj due larghj sono per parte di pietre concie facte al convento nella infermeria e uno acquajo nel rjfectorio nuovo ealtre cose porto edetto contantj al q.o c. 94 e a libro grande s. b Ll. XI ſs. VIIJ

b) Die folgende Filza 691 [*n.ro vecchio 734*] Libro d' Entrata e di Uscita del 1469 al 1472 enthält die nachstehenden Vermerke:

fol. 4v. 1469, 6 settembre. A opera di chiesa cioe alla sipultura si fa per saracjno pucci fj sei larghi equali danari porto bernardo di simone da Fiesole sono

[1]) Unter den »Compagni« sind wohl die übrigen Söhne Simones, also auch Francesco, inbegriffen.

per parte di piu opere amesso alavorare detta lapida alquaderno di chi porta a c. 1
Ll. 34 ſs. 4

fol. 9^{r}. 1469 adj 27 ottobre. A bernardo di Simone da Fiesole Ll. trentanove ſs. sedicj sono per resto di Ll. 120 di una sepultura afacta allacasa per saracino pucci assi asbattere el maestero della muratura porto dc̄i danarj bernardo dc̄o alquaderno c. 3 . . . . Ll. 39 ſs. 6

fol. 11^{r}. 1469, 18 novembre. A bernardo di Simone da Fiesole scharpellatore fj cinque larghj sono per parte di piu pietre adato eda alla casa penuovj lavorij porto lui decto . . . . Ll. 25 ſs. 10

fol. 14^{v}. 1469 20 dicembre, eine ähnliche Zahlung im Betrage von 5 Goldgulden

fol. 16^{r}. 1469 2 febraio, » » » » » » 2 »

fol. 44^{r}. 1470 18 agosto, » » » » » » 5 »

fol. 48^{r}. 1470 22 settembre, » » » » » » 5 »

fol. 52^{v}. 1470 adj 31 ottobre. A Bernardo di Simone da Fiesole fj quattro larghi sono per parte di magior somma debba avere per piu lavorij di conci afacti in casa in piu luoghi

fol. 56^{v}. 1470 adj 24 dicembre, ähnliche Zahlung im Betrage von 5 Goldgulden

fol. 59^{v}. 1470 adj 31 gennaio. A Bernardo di Simone da Fiesole scharpellatore adidc̄o fj tre larghi sono per parte di magior somma debba avere Ll. 16 ſs. 7

fol. 62^{r}. 1470 adj 28 febraio, ähnliche Zahlung im Betrage von 4 Goldgulden

fol. 66^{r}. 1471 adj 6 aprile, » » » » » 18 »

fol. 70^{v}. 1471 adj 22 maggio. A Bernardo di Simone daffiesole fj tre larghi sono per parte dj Ll. 24 o circa debba avere danoj per piu conci di pietra adoto alla casa nell orto e in altrj luoghi porto francesco . . . . . Ll. 16 ſs. 10

fol. 91^{r}. 1471 adj 7 novembre. A bernardo di Simone da Fiesole scharpellatore fj uno largho per parte porto franciescho suo fratello . . Ll. 5 ſs. 8

fol. 111^{r}. 1472 adj 4 aprile. A bernardo di Simone da Fiesole fj cinque larghj porto edc̄o per parte di 60 resta avere da noj perinsino aqui dj piu lavorio
Ll. 27 ſs. 10

c) Die vorstehenden Einträge werden für den gleichen Zeitraum ergänzt durch die nachfolgenden Zahlungen in Filza 692 [*n.ro vecchio 735*] Libro d' Entrata e di Uscita del 1469 al 1472:

fol. 50^{v}. Adj 17 agosto 1469 fiorinj otto pagamo a francesco di Simone da Fiesole scharpellatore sono per parte di Ll. 120 debba avere per fare una lapida di marmo pella sepoltura di Saracino pucci porto lui dc̄o al q.° di chi porta c. 1, a libro grande segnato b [1]) . . . . Ll. XXXV ſs. 11

fol. 56^{r}. Adj 31 ottobre 1469. A bernardo di Simone da Fiesole Ll. due ſs. diecj e quali danari sono per parte di piu priete [*pietre*] adata eda pellavorio nuovo elquale sifa penecessarii [*Aborte*] porto lui dc̄o alq.° a c. 2 allibro segnato b a c. 232
Ll. IJ ſs. X

fol. 58^{v}. Am 19. November 1469 eine ähnliche Zahlung im Betrage von
Ll. XXVIIJ ſs. X

fol. 61^{r}. Adj 24 dicembre 1469. Bernardo di ſimone da Fiesole scharpellatore adj dc̄o fj cinque larghi sono per parte di piu conci di prieta cioe uscia finestre

[1]) Auf dieselbe Arbeit beziehen sich die oben in filza 691 fol. 4^{r} und 9^{r} verzeichneten Zahlungen.

quadre e poste dibechategli per landito ealtrj conci come si vede pennovj lavorij chessifanno porto simone [*sic*] dc̄o alq.o c. 5 alibro s. b c. 237 . Ll. XXVIIJ ſs. X

fol. 64r. Adj 7 febraio 1469. Bernardo di simone da fiesole scarpellatore adj dc̄o fj due larghi sono per parte di Ll. 30 resta avere duno saldo fatto con antonio brancchacci di piu conci adato alla casa penecessari e di sopra porto lui dc̄o alq.o c. 7 alibro s. b c. 237 . . . . Ll. XJ ſs. VIIJ

fol. 66v. Am 17. März 1469 ähnliche Zahlung von gleichem Betrag

fol. 67v. Adj 31 marzo 1470. Bernardo di Simone da Fiesole scarpellatore adj dc̄o Ll. otto ſs. tre sono per resto dogni concio avessi dato alla casa penuovj necessarj eper disopra, o in altro luogho da dj p.o dagosto 1469 per insino adj 9 di febraio tarata per ant.o branchacci porto luj dc̄o alq.o a c. 8 allibro s. b, a c. 237 Ll. VIIJ ſs. IIJ

fol. 70r. Adj 21 aprile 1470. A bernardo di Simone da fiesole adj dc̄o fj quattro larghi sono per parte di piu conci diprieta adato alla casa da di 9 difebraio inqua penuovj lavorij chessi fanno alpresente come aquesta altra volta si dichiarera allibro grande porto luj detto alq.o c. 8 alibro s. b c. 242 . . . . Ll. XXIJ ſs. XVJ

fol. 72v. Adj 26 maggio 1470. A Bernardo di Simone da fiesole adj dc̄o fj otto larghi sono per parte di magior somma debba avere per piu conci diprieta cioe usci finestre acquai e opere afacti incasa in piu luoghi come a questa altra volta si dira costa per costa porto luj dc̄o alq.o c. 10 alibro s. b c. 242 Ll. XXXXV ſs. XIJ

fol. 111r. Adj 31 agosto 1471. A Bernardo di simone da fiesole scarp. adi dc̄o fj undicj larghi sono per parte di magior somma debba avere danoj per piu opere a messo a lavorare in sulla nuova tavola dellorto copiedistallj disotto porto eldc̄o alq.o c. 21 alibro s. b, a c. 265 in due partite . . . . Ll. LX ſs. X

fol. 118r. Adj 21 novembre 1471. A Bernardo di Simone daffiesole scharpellatore adj decto fj tre larghi sono per piu priete e opere a dato e fatte incasa porto bernardo detto in due partite alq.o c. 22 alibro s. b a c. 265 . . . Ll. XVI ſs. VIJ

fol. 121r. Am 23. Dez. 1471 ähnliche Zahlung von 3 Goldgulden . Ll. XVI ſs. X

d) die folgende Filza 693 [*n.ro vecchio 736*] Libro d' Entrata e d' Uscita del 1475 al 1476 verzeichnet nachstehende Zahlungen an unsre Meister:

fol. 21r. 1475 adj 2 settembre. A Bernardo di simone da Fiesole fj due larghi sono per parte di magior somma deba avere per piu conci diprieta a mandatj a prato perla nostra chasa che si mura porto eldc̄o alq.o c. 63 alibro s. b c. 151 Ll. 11 ſs. 6

fol. 27r. 1475 adj 23 novembre. A Bernardo di simone da Fiesole fj uno largho sono per parte dj piu conci amandato perlanfermeria [*sic*] eopere aconciare priete in casa porto eldc̄o alq.o c. 67 . . . . Ll. 5 ſs. 13

fol. 31r. Am 30. Dezember 1475 ähnliche Zahlung im Betrage von Ll. 11 ſs. 8
fol. 32r. Am 13. Januar 1475 » » » » » Ll. 11 ſs. 8
fol. 36r. Am 30. März 1476 » » » » » Ll. 17 ſs. 2
fol. 44v. Am 29. Juni 1476 » » » » » Ll. 11 ſs. 8

e) In Filza 694 [*n.ro vecchio 737*] Libro d' Entrata e d' Uscita del 1472 e 1473 sind folgende Zahlungen an Bernardo enthalten:

fol. 51v. 1472, 22 luglio. A Bernardo di Simone scharpellatore e compagni fj due larghi sono per parte di piu lavorii a fatto alacasa aq.o di chi porta c. 27 e alibro rosso s. b c. 54 . . . . Ll. 16 ſs. 10

fol. 78^r. 1473, 22 aprile. A Bernardo di Simone scharpellatore a fiesole adi 22 fj due larghi sono per parte di magior soma avere di piu conci adati per la libreria e altre opere amesse per casa porto luj dc̄o alibro rosso s. b c. 54 Ll. 11 —

fol. 81^v. 1473. 29 maggio. A bernardo di simone scarpellatore Ll. undici ſs. dodicj den. otto sono dicio avese auto a fare cola casa per insino questo dj dc̄o sono di piu lavori eopere adate alacasa pagata poliza dantonio brancaccj e alibro rosso c. 1 L. 54 . . . . Ll. 11 ſs. 12 d. 8

Die nächste Filza 695 [*n.ro vecchio 738*] Libro d' Entrata e d' Uscita del 1474 e 1475 enthält nur die folgenden zwei Vermerke:

fol. 72^r. 1474 adj 29 ottobre. A Bernardo n[*ostr*]º scarpellatore adj detto ffj due larghi sono di piu priete e piu opere amesse in casa porto luj detto allibro R[*oss*].º a c. 151 . . . . Ll 11 ſs. 4

fol. 84^r. 1474 adj 30 giugno. A Bernardo di Simone scharpellatore Ll. 54 ſs. undicj sono per resto dilire settantuna ſs. diecj aveva avere per piu priete choncj dati alla chasa per piu luoghi et per piu opere messe in chasa chome appare per la sua ragione messa in filza achi e dove sono ite dette priete et choncj porto luj detto chontantj alq.º c. . . . . e alibro R[*oss*]º c. 151 . . . . Ll. 54 ſs. 11

f) Es folgt Filza 696 [*n.ro vecchio 739*] Libro d' Entrata e d' Uscita del 1476 e 1477 mit den nachstehenden drei Vermerken:

fol. 39^r. 1477 adj 15 aprile. A Bernardo di Simone da fiesole adj dc̄o fj dua lā[*rghi*] sono per parte di piu conci adato alla casa piu tempo fa per comandamento del priore allibro R.º a c. 151 . . . . Ll. 11 ſs. 8

fol. 42^r. 1477 adj 29 maggio. A Francesco di simone scharpellatore adj dc̄o fj uno largo sono per parte del forno atolto affare porto bartolomeo dandrea suo garzone ista conesso luj alibro c. 245 . . . . Ll. 5 ſs. 14

fol. 44^r. 1477 adj 14 giugnio. A Francesco di simone scharpellatore adj dc̄o fj uno largo porto luj dc̄o per parte di maggiore somma a havere dalla casa a libro R.º s. b c. 245 . . . . Ll. 5 ſs. 14

g) Filza 697 [*n.ro vecchio 740*] Libro d' Entrata e d' Uscita del 1477 e 1478 enthält folgende Einträge:

fol. 20^v. 1477 adj 27 agosto. A Francesco di simone scarpellatore adi dc̄o fj due larghi porto luj dc̄o alq.º di p.e [*?*] segnato L in due partite c. 415 ealgr̄[*an libro*] segnato z in due partite c. 416 per parte di magior somma de avere di piu conci adati alla casa alla sua ragione alibro R.º s. B c. 246 . . . . Ll. 11 ſs. 8

fol. 22^v. 1477 adj 15 settembre. A francesco di Simone scarpellatore adi dc̄o fj tre larghi porto luj dc̄o alq.º di chi porta segnato L c. 8 per parte dipiu conci dati alla casa [*alibro*] R.º s. B ac. 245 . . . . Ll. 17 ſs. 2

fol. 26^r. Am 11. Okt. 1477 ähnliche Zahlung von 1 Goldgulden . Ll. 5 ſs. 14

fol. 40^r. Am 16. März 1477 » » » 4 » . Ll. 23 ſs. —

fol. 43^v. Am 30. April 1478 » » » 6 » . Ll. 34 ſs. 10

fol. 56^v. Am 5. Sept. 1478 » » » 4 » . Ll. 23 ſs. —

fol. 62^r. 1478 adj 7 novembre. A Francesco di Simone scharpellatore adj dc̄o fj 4 larghi porto contantj inmoneta alqu.º L c. 71 eadj 26 dj detto fj 8 larghi porto contantj in oro alq.º L c. 74 e allibro R.º b c. 246 . . . . Ll. 69 ſs. —

h) In Filza 698 [*n.ro vecchio 741*] Libro d' Entrata e d' Uscita del 1477 al 1479 endlich finden sich noch die nachstehenden Einträge:

fol. 6r. 1477 adj 28 agosto. A Francesco di simone scarpellatore adi dco fj uno largo per parte di magior somma deavere dal convento dipiu conci adati alla casa eperluj porto iacopo dandrea scarpellatore fiorentino alq.o c. 5 . . Ll. 5 ſs. 14

fol. 9v, 32v und 33v enthalten unterm 15. Dez., 7. und 16. März 1477 [*flor. Stils*] ähnliche Zahlungen im Betrage von je 2 Goldgulden

fol. 37r enthält unterm 14. April 1478 eine ähnliche Zahlung von 4 Goldgulden
fol. 60r. Am 12. Sept. 1478 eine ähnliche Zahlung von 2 Goldgulden Ll. 11 ſs. 10
fol. 74r. Am 26. Nov. 1478 » » » » 8 » Ll. 46 ſs. —

i) Die Beschaffenheit der vorstehend verrechneten Leistungen wird näher präzisiert in einigen Einträgen des Libro rosso Nr. 196 [*n.ro vecchio 190*]. Bernardo e compagni hat danach gearbeitet [*c. 54*] im Jahre 1472: uno mortaio di marmo per l' infermeria, un' acquaio, 2 finestre intarsiate, stipiti di porte, davanzali di finestre, chamini, armari. Ferner im Jahre 1474 [*c. 151*]: finestre, cardinalettj, davanzali, stipiti, soglie, schaglioli per schale, usci alanticha, camini; und im Jahre 1477 [*c. 254*]: una finestra e uscio alanticha, chornici, camini, davanzali, lastroni, soglie armari. Der Gesamtbetrag der hierfür empfangenen Zahlungen ist mit 519 Lire ausgewiesen. — Francesco wird entlohnt [*c. 246*] im Jahre 1476—1478 »per opere e macigni per la capella dell' orto[1]) cholle colonne, chon pilastrj; e per la fattura del forno, et ogni altre chose dopere e magistero, e chose date al nostro chonvento«. Ebendort der Eintrag vom 14. Nov. 1478: »fj ventidue larghj sono per la lapide e sipoltura a fatta e posta nella nostra chiesa per R.do padre M.o domenico da viterbo ivi seppellito chon questa chondizione chelluj a affare elchiusino alla detta sepoltura perche oggi non vie et chonputasi detto chiusino ridottj fj XXII larghi et tutto dachordo cholluj elpriore nostro M.o . . . . . . [*unleserlich*] da Bologna p.o . . . . Ll. 126 ſs. 10

k) Endlich hat Francesco 1477 als einfacher »muratore« auch an der Kuppel des Chores mitgearbeitet, wie folgende Einträge des »Libro della fabrica della nostra Cupola 1460 [*Nr. 843, n.ro vecchio 1068*]« bezeugen:

fol. 22r (del mese di novembre 1477). A francesco di Simone muratore a uscita c. 94 . . . . Ll. 3 ſs. —

fol. 26r. A francesco di Simone ischarpelatore a uscita c. 34 per piu priete choncie esassj perlamuraglia [*sieben Posten im Gesamtbetrage von*] . . . . Ll. 189 ſs. 19
fol. 26v. A franc.o di Simone ischarpelatore [*2 Posten*] . . . . Ll. 13 ſs. 12
fol. 33r. » » » » » [*4 Posten*] . . . . Ll. 35 ſs. 3

4. Schreiben der Signorie von Florenz an die Operai der Kathedrale von Prato betreffs des Ziboriums Francesco Ferruccis

(Archivio di Stato, Registri delle lettere missive ad Uffiziali della Signoria, Seconda Cancelleria, vol. 13 del 1487 e 1488, a c. 49v)

Operariis cappelle Cintole Prati.

Franc.o di Simone di Giovanni intagliatore di marmi ha exposto dinanzj danoi chetolse affare uno Corpus Domini nellacappella maggiore della Pieve di Sancto Stefano

[1]) Für den Altar dieser Gartenkapelle schuf Bened. Buglioni 1484 ein glasiertes Tonrelief, Christus in der Vorhölle darstellend (vgl. Rivista d' Arte 1904, S. 139). Von den Arbeiten der Ferrucci im Kloster läßt sich nichts mehr nachweisen.

di Prato per quello pregio chedichiarasse messer Carlo de Medici proposto dicotesta terra di Prato. Sentiamo chelui chiarì decto prezo fior: 185 [*rect. 125*] doro larghi Et per quello chenoi sentiamo essere comune giudicio dichi ha notitia dalmagistero et dellafatica durata indecto lavarìo lui la [*lo ha*] stimato meno ducati 70 et piu, chenon sene veniva in modo che decto Franc.º dice chehavuto conto etdemarmi et dellopere degarzoni etdeltempo messo indecto lavorìo non resta incapitale infiorini 180 larghi sanza guadagnarne un quattrino. Hacci pregato chenoi gliprestiamo favore chehavendo luj facto una cosa bellissima etservito lapieve egregiamente chenon voglino essere cagione diportarsene lefatiche sue che è povero huomo e bisogna cheviva delmagistero suo. Inteso noi questo vogliamo e comandianvi cheallahavuta diquesta voi diate modo dimandare dinanzj danoi uno vostro sindico conpieno mandato affaretanto quanto puo lopera ecappella predecta siche cisia intra quattro dj daldj harete questa nostra. Udiremolo insieme con decto Franc.º et ingegnerencj di pigliarcj qualche honesto modo.

Die XVIJ augusti 1487 [1]).

---

[1]) Als Reste der in Rede stehenden, ihrem Preise nach bedeutenden Arbeit haben sich zehn Friesplatten erhalten mit je zwei Seraphsköpfchen in Rundmedaillons an den beiden Enden, dazwischen in der Mitte ein Wappenschild der Opera bzw. der Stadtcomune, von zwei Füllhörnern flankiert, aus denen üppige Fruchtsträuße herauswachsen (eines dieser Friesstücke photographiert von Brogi, Nr. 12737. Ganz ähnlich ist die Friesdekoration am Ziborium von Monteluce). Das Ziborium Ferruccis wurde wohl demoliert, als 1638 der Hauptaltar aus der Vierung in die Chorkapelle verlegt und der prächtige Treppenaufgang samt Umschrankung für das erhöhte Presbyterium angelegt wurde, wie er gegenwärtig besteht. Bei dieser Gelegenheit wurden die fraglichen Friesplatten in die Umschrankung eingemauert, und nach ihrem Muster zur Ergänzung des Bedarfs auch noch zwei weitere, längere Stücke hinzugearbeitet, wie aus der Kartuschenform der Wappenschilder daran zu entnehmen ist (diese beiden Friesstücke haben in der Mitte je ein Medaillon mit Seraphskopf, zu beiden Seiten daranschließend die Wappenschilder von Opera und Comune, von je zwei reichen Cornucopien eingeschlossen. Eines dieser Stücke ist photographiert von Brogi, Nr. 12736). Über das Ziborium Ferruccis und die Umwandlung des Presbyteriums in seine jetzige Gestalt berichtet Baldanzi, Descrizione della Catedrale di Prato, Prato 1846, S. 33, wie folgt: Intorno a questo tempo si aggiunsero decorazioni all' altar maggiore che stava all' ingresso della cappella maggiore, coll' opera di Francesco di Simone di Nanni da Fiesole. A lui fu commessa la costruzione di un ciborio che dovette riuscir pregevole per le figure che lo adornavano. Non resta traccia di questo lavoro, ma ne è comprovata abbastanza l' esecuzione da un partito degli operai del s. Cingolo, che nel novembre del 1487 [*genauer: a dì 19 di marzo 1486 st. fior. s. oben S. 8, Anm. 4*] ne ordinarono il pagamento che tutto insieme importò fiorini centotrenta [*rect. 125*]. Quest' altare fu certamente rimosso, allorche venne in animo di destinare la cappella ad uso di Coro (nel 1584 o 1587). Nacque allora il progetto di rendere più adattato e più adorno quello spazio costruendo un nuovo altare e prolungando davanti ad esso, per quanto potevasi, l' area da occuparsi nel giornaliero servizio divino e così fu dato luogo all' esecuzione del grandioso presbiterio che da un estremo all' altro attraversa tutta la croce superiore, e che per il pregevole suo materiale, e per il modo altresì dell' invenzione è degno di speciale avvertenza. Secondo il Baldinucci (ediz. di Milano XI, 347) fu nel 1638 »ridotto in benessere« da Gherardo Silvani, dopo che nel 1588 era chiamato il Buontalenti a progettare un graticolo di bronzo o di marmo da porsi avanti all' altare della Mad. delle carceri, e che in quella occasione gli fosse chiesto consiglio e disegno ancora per quest' opera, di cui ora si tratta.

5. Ernennung Andrea Ferruccis zum Capomaestro der Steinhauer am Dombau

(Archivio dell' Opera, Deliberazioni dal 1507 al 1517, a c. 117t e 118r)

Die XVJ decembrjs MDXIJ.

Supradictj Dn̄j Consules una cum dictis dn̄js operarijs . . . . . .

Ateso li Signorj Consolj prenominatj per ricordo maxime della prudentia dellj presentj operaj dellopera di s.a m.a delfiore difirenze, liqualj con ognj diligente cura sono sempre intentj alla preservatione et utilita di quella, come depresente alla edificatione, et reparatione della chiesa chatedrale sitruovono XVIIIJ maestrj discalpello, li qualj circa liloro lavorj ordinarj sono quasi indifferentj, ne si vede che infra quellj sia alcuno ditale superiorita, alquale come a capo principale dituctj lialtrj sipossa commectere tucto ilpondo cura et governo che richiederebbe decta fabrjca, ne che sappia discernere o distrjbuire infra dectj scarpellinj quelli tantj et tali lavorj che giornalmente occorrono inepsa fabrjca secondo la particulare industrja et sufficientia di ciaschuno, in modo tale, che lecose dafarsi inquella procedono ilpiu delle volte con poco ordine, et spesso spesso con stratij assaj dimarmj et perdimento di tempo in non poca iactura et damno didecta opera. Et havendo notizia di certo M.o Andrea ferruccj dafiesole M.o excellente et experimentato, non solo dilavorj dintaglio: ma etiam difigure et diquello siricerca in simile exercitio, quanto epso sia ydoneo et sufficiente, non solo adexequire quanto disopra sinarra ma etiam ditale virtu et industria di poter dare perfectione alle figure delli appostolj et altrj lavorj che digia grande tempo sono statj ordinatj perla perfectione dalla nostra chiesa cathedrale. Et pero desiderando di obviare alli sopradictj disordinj et provedere che in decta opera sia uno capomaestro principale che sappia fare, ordinare et comandare atuctj lialtrj come disopra, acausa che perlo advenire lapecunia didecta opera sispenda conpiu utilita sia possibile, servate lecose daobservare perognj miglor modo et pervigore di qualunque autorita adectj S. Consolj et operaj atrjbuita elessono et deputorno in Capo Maestro et per Capo Maestro principale sopra tuctj lialtrj scalpellinj dopera et sopra tuctj lilavorj che inepsa tempo per tempo saranno expedientj ilprenominato M.o andrea ferruccj per tempo et termine dannj tre proxime futurj dacominciarsj adi primo digennaio proximo et come segue dafinire, con pacto niente manco et conditione, che epso M.o Andrea ognj anno durante dicta sua condocta debba andare alla raferma ordinarja con tuctj lialtrj scalpellinj dopera. Et con pacto ancora et conditione, che luj sia tenuto et obligato alavorare et exercitarsi inbenefitio didecta opera intuctj quellj lavorj, che indecta opera saranno necessarj o che perli operaj per iltempo existentj glisaranno ordinatj. Et inoltre che ognj volta sifaranno lecondotte demarmj, che epso sia obligato insieme con Bartholomeo dagnolo architettore principale didecta opera adare lemisure et limodellj, et grosseze et lungheze dellj marmj alli conductorj secondo lequalita et occorrentie delavorj, che tempo per tempo siharanno afare, et con tucte leutilita et risparmj alloro possibili per preservatione et utilita di quella. Et con obligo ancora che decto M.o Andrea adognj requisitione dellj operaj dellopera che periltempo saranno sia tenuto andare a pisa per ricevere consegna dimarmj o Acarrara perhaver quetalj marmj che fussino dibisogno alla decta fabrjca, et procurare che insu decte cave di Carrara sieno scoctolatj et abozatj, acausa siconduchino diqua concarico spesa dinarj et carreggj, etdipoi nella opera silauorino con meno stratio sia possibile. Et che per decte gite epso habbia havere una cavalcatura et le spese perse et perquelle non gli debbono essere messe inconto disuo salarjo: ma che luj aspese dopera sempre

vada et tornj franco senza alcuno suo costo perle decte gite. Et inoltre sia obligato insieme condecto Bart.º dagnolo aturare, diseccare et porre daparte tuctj quellj marmj che tempo per tempo saranno condoctj allopera, et non fussino diquelle misure et qualita et bonita sirichiede atale edifitio. Et con obligo ancora ditener diligente cura sopra tuctj liscarpellinj, et ordinare et deputare atuctj loro quellj tantj et talj lavorj, che giornalmente occurreranno, ne debbino tagliare, ne alterare alcune misure dimarmj che perdecto Bart.º et M.º Andrea sara loro ordinato socto pena dirimaner cassi et privj dallj luoghj loro. Et pero habbino auctorita dipoter absentare qualunque dedectj maestrj et manovalj ad ognj loro beneplacito per uno mese almanco, quando alcuno venefusse che non exeguisse ad pieno queltanto che da loro sara ordinato et comandato o per qualunque altra causa secondo le loro discretionj. Conquesto salvo pero che adectj cosj absentatj sia sempre lecito pro tale absentatione ricorrere alli operaj, et obtenendo il partito per 3 fave nere, che luj possa ritornare alsuo lavoro, altrjmentj debba stare absente tutto decto tempo. Et con pacto, che decto M.º Andrea ciascuno dedecti 3 annj per suo salarjo et provisione debba havere aragione di fior. sexanta larghi doro in oro, e qualj gli debbino esser pagatj dal Camerlengo dopera tempo per tempo nectj et senza alcuna retentione. Et questo per ognj miglior modo ecc.

6. Brief des Kardinals Thomas Bakocz an den Herzog Alfonso d'Este

(Archivio di Stato di Modena; Cancelleria Ducale; Principi Esteri, Cardinali, Busta 33) [1])

Ill[*ustrissi*]me Princeps et excell[*entissi*]me D[*omi*]ne: D[*omi*]ne mi[*hi*] obveruan[*tissi*]me. Cum D[*omi*]num Ioannem Muzarellum artium medicine doctorem phisicum meum pro quibusdam negotiis tum meis, cum etiam [*suis*] peragendis preci[*pue*] autem pro aduehendis quibusdam imaginibus marmoreis una cum suis basibus quas in urbe Florentia pro tabula altaris Sacelli, quod ad latus Eccl[*esie*] mee Strigonien[*sis*] construi curaui, in Italiam miserim, Dominationem u[*est*]ram Ill[*ustrissi*]mam pro [*ea*] fiducia quam in eius erga me propensa beneuolentia habeo, proq[*ue*] mea summa in e[*am*] obseruantia, etiam atq[*ue*] etiam rogo, ut si qua in re, tam in suis, q[*uam*] in meis negotijs g[*ratia*] et auxilio Do[*minatio*]nis u[*est*]re Ill[*ustrissi*]me indiguerit, dignet[*ur*] eidem, seruitutis mee causa, omni fauore adiumentoq[*ue*] adesse. In quo factura est mihi Do[*mina*]tio u[*est*]ra Ill[*ustrissi*]ma rem gratissimam q[*uam*] meis perpetuis seruitijs, in quibuscumq[*ue*] rebus ipsa mihi mandare dignata fuerit ab eadem promereri curabo; cui seruitia mea plurim[*um*] et humillime commendo, quamq[*ue*] a deo opt[*im*]º Max[*im*]º unacum liberis suis Ill[*ustrissi*]mis felicissimam diu conseruari cu[*pio*]. Dat[*um*] Strigonij sexto die Augusti. Anno Domini M. D.º XVIIII.

E[*xcelse*]. D[*ominationis*]. V[*estre*]. Ill*ustrissi*]me Dedit[*issimu*]s

Seruitor Tho. Car[*dina*].lis Strigonien[*sis*]
manu p[*ro*]pria s[*crip*]s[*it*].

[*Adresse außen:*]
Ill[*ustrissi*]mo Principi et D[*omino*] D: Alphonso de Aragonia [*sic!*] Duci ferrariensi etc. Domino meo obser[*uantissi*]mo

[1]) Für die Kopiatur des Briefes, der hier zuerst veröffentlicht wird, bin ich dem Direktor der Galleria estense, Herrn Dr. Giulio Bariola, zu Dank verpflichtet, den ich nicht säume, ihm auch hier auszudrücken. — Die Auflösung der Abkürzungen des Originals sowie einige Ergänzungen des namentlich an den Zeilenenden verlöschten Textes sind zwischen eckige Klammern geschlossen.

NICCOLÒ DALL' ARCA

CHRONOLOGISCHER PROSPEKT SAMT URKUNDENBELEGEN

VON CORNELIUS VON FABRICZY

1440. Spätestens um dieses Jahr muß Niccolò geboren sein [1]).

[1]) Dies folgern wir aus dem Datum 1458 seines ersten präsumtiven Werkes in Bologna, sowie daraus, daß ihm 1469 — also etwa mit 29 Jahren — eine Arbeit von der Bedeutung der Vollendung des Grabschreins des hl. Dominikus übertragen wurde (s. weiter unten). Das noch jüngst durch J. J. Berthier, Le tombeau de Saint Dominique dans son église à Bologne, Paris 1895, S. 89 aus Perkins' Italian sculptors übernommene Geburtsdatum 1414 entbehrt jeder Begründung. Danach würde der Meister seine Tätigkeit erst mit 45 oder gar 50 Jahren beginnen und erst mit 61 Jahren heiraten! — Der Name seines Vaters Antonio ist uns mehrfach, unter anderm im Testament des Sohnes, überliefert (Nicolaus quondam Antonii de Apulia), sonst aber nichts über ihn bekannt. Das Zeugnis des gleichzeitigen Chronisten Borselli (s. unten) stellt fest, daß Niccolò nicht in Bologna geboren, aber schon in der Jugend — wohl mit seinem Vater — dahin eingewandert sei. Über seinen Geburtsort besitzen wir die folgenden gleichzeitigen oder wenig späteren Aussagen: Giov. Bolognini, einer der vier mit der Übertragung des Grabschreins des hl. Dominikus in die ihm geweihte neue Kapelle Betrauten verzeichnete am 16. Juli 1473 auf einer Urkunde, die an den Sarg des Heiligen befestigt wurde, unter anderm die folgenden Worte: Die decimosexto Julij huius anni Millesimi quadringentesimi septuagesimi tertij operimentum vetus ex praefato Sepulchro, veluti tanto opere indignum auferri iussi, ut super imponi possit novum miro opere elaboratum per Nicolaum Barrensem (mitgeteilt bei Fra Leandro Alberti, De divi Dominici Calaguritani obitu et sepultura, Bononiae 1535, und dorther wiederholt bei Ghirardacci, Historia di Bologna, 1596 ff., II, 396. Auch andre Chroniken, z. B. die vielbändige des G. Fr. Negri, [Bibl. dell' Università] bringen den Wortlaut der Urkunde). Ebenso nennt ihn Fra Leandro Alberti in seinem eben angeführten Schriftchen. Girolamo Borselli, der 1497 als Ordensbruder von S. Domenico in Bologna starb, schreibt in seinen Annales Bononienses (Muratori, Scriptores XXIII, coll. 912): Anno Domini 1494 Nicolaus ex Dalmatiae provincia oriundus, tamen nutritus a juventute Bononiae, vir in arte sculpendi et faciendi figuras tam ex luto, quam ex marmore peritissimus, mortuus est, et sepultus in Ecclesia Caelestinorum (folgen weitere Notizen über den Meister). In offenbarer Anlehnung an Borselli nennt ihn P. Lodovico da Prelormo (geb. um 1492; von 1527 bis 1580 war ihm als »Archista« die Bewachung des Grabschreins in S. Domenico anvertraut) in seinen handschriftlichen Ricordi: Sclauonus origine, tamen Bononiae a pueritia nutritus (zitiert bei Marchese, Memorie dei più insigni pittori scultori e architetti domenicani, 4.a ediz. Bologna 1878, I, 541 sowie bei T. Bonora, L' arca di San Domenico, Bologna 1875,

1458. Dieses Datum trägt das marmorne Reiterrelief Annibale Bentivoglios in S. Giacomo maggiore zu Bologna, das nicht ohne Grund Niccolò zugeschrieben wird[1]).

1463. Niccolò arbeitet für S. Maria della Vite die Tongruppe der Klage um den Leichnam Christi[2]).

S. 14; Prelormos Ricordi werden im Archiv des Ordensgeneralats zu Rom aufbewahrt). Die Chronik des Fileno dalla Tuata (gest. 1521), die in zwei handschriftlichen Redaktionen, einer dreibändigen und einer abgekürzten in einem Bande in der Universitätsbibliothek zu Bologna aufbewahrt wird, nennt ihn M.º Nicolo Schiauo[*ne*] citadino di Bologna; Pietro Lamo (Graticola &c. fatta l' anno 1560, ediz. Bologna 1844, S. 21) M.º Nicolo dal archa siauon; Ghirardacci (Hist. di Bologna, parte III.ª manoscritta, S. 568): Niccolaus Dalmata o da Bari. In dem Liber Consiliorum S. Dominici Bononiae ab anno 1459, das mit sämtlichen Urkunden des Klosters aus dem Bologneser Staatsarchiv dem Ordensarchiv zu Rom zurückgestellt wurde (zitiert von Gualandi, Memorie ecc. Bologna 1844 V, 32 und Marchese I pag. 114, n. 3) heißt der Meister: Mag. Nicolaus de Pulia; im Vertrag vom Jahre 1469 über die Vollendung der Arca: Magister Nicolaus quondam Antonii de partibus apulie. Er selbst nennt sich: Nicolaus de Apulia (s. oben ad annum 1463), Nicolaus quondam Antonii de Apulia (s. unten Nr. II der Urkundenbeilagen) und ebenso, wie auch Nicolaus de partibus Apulie wird er in zahlreichen Notariatsakten bezeichnet, in keinem derselben aber führt er den Namen: da Bari oder Schiavone, Dalmata (s. Nr. I der Urkundenbeilagen). Hiernach kann als feststehend betrachtet werden, daß Niccolòs Vater aus Dalmatien nach Apulien eingewandert, der Sohn dort, und zwar wahrscheinlich in Bari, geboren und — ob mit seinem Vater, bleibt ungewiss — in jungen Jahren nach Bologna gekommen sei.

[1]) Dargestellt ist der Sohn Antongaleazzos (gest. 1435, sein Grabmal von der Hand Quercias in S. Giacomo) und Vater Giovannis II., der 1438 seine Vaterstadt aus der Gewalt Filippo Maria Viscontis befreite, 1445 aber von dessen Anhängern ermordet wurde. Die Jahreszahl des Epitaphs bezeugt, daß es lange nach Annibales Tode errichtet ward, als Sante Bentivoglio (gest. 1462), sein Vetter, für den minderjährigen Giovanni II. die Herrschaft führte. Die Autorschaft Niccolòs für unser Relief ist durch gleichzeitige Quellen nicht bezeugt; erst die späteren Guiden (Bianconi, Gualandi, Ricci) geben es ihm, während neuestens Malaguzzi, Aldrovandi und Schubring es ihm absprechen. Der letztere Autor (s. dessen Aufsatz über Niccolò da Bari in der Zeitschrift für bildende Kunst, Neue Folge, Bd. XV, 1904, S. 209 ff.) möchte es mit Niccolò und Giovanni Baroncelli sowie Domenico di Paris in Beziehung bringen, »die 1451 bzw. 1454 Reiterstandbilder für Niccolò III. und Borso d' Este schufen«. Dies nun ist dahin zu berichtigen, daß die Reiterstatue Niccolòs von Antonio da Firenze und Niccolò Baroncelli gearbeitet war, das sitzende Standbild Borsos von letzterem nach des Künstlers Tode (1453) zur Aufstellung gelangte. Baroncelli kann somit nicht mit dem Bologneser Epitaph in Verbindung gebracht werden; aber auch sein Sohn Giovanni und sein Schwiegersohn Domenico di Paris sind 1456—1458 noch in Ferrara mit Ergänzungsarbeiten für das Borsodenkmal befaßt (s. N. Cittadella, Notizie di Ferrara I, 419 ff.). Übrigens ist es wenig wahrscheinlich, daß die Bentivogli sich für einen Auftrag von so geringem Umfang und — verhältnismäßig — wenig künstlerischer Bedeutung sollten an einen auswärtigen Meister gewandt haben.

[2]) Seine Autorschaft ist jüngst durch Auffindung der Inschrift »Opus Nicolai de Apulia« an dem Kissen, worauf das Haupt des Heilands ruht, außer allem Zweifel gerückt (s. die inhaltreiche Studie von L. Aldrovandi, Il sepolcro di S. Maria della Vita in Bologna, in L' Arte II, 174 ff). Das Datum der Entstehung ist überliefert in folgendem Inventareintrag des Hospitalarchivs von 1596 bis 1601: Il s. sepolcro fatto per mano di Maestro Niccolò di Puglia, dal quale l' Hospitale lo hebbe nell' anno 1463, come appare al libro nominato Campione segnato C al foglio 259 . . . sotto li VIII Aprile del medesimo anno (das »Campione« ist nicht mehr vorhanden). — Die Kirche S. Giovanni Evangelista in Reggio-Emilia be-

1463. Es läßt sich nicht bestimmen, ob das heute verlorne Relief einer Anbetung des Christkindes in bemaltem Ton, das Niccolò — dem Zeugnis einer um etwa ein Jahrhundert jüngern Quelle nach — für die Kirche S. Spirito in Venedig schuf, vor oder nach diesem Jahr entstanden sei[1]. Später als 1469 dürfte es kaum gearbeitet sein, da von diesem Zeitpunkte an die ununterbrochene Anwesenheit des Meisters in Bologna feststeht.

1469, 3. März. Niccolò zahlt dem Marsilio Frangipane, Steinhauer aus Florenz, 7 Dukaten und 5 Soldi zu Lasten von dessen Gläubiger Matteo Leontio aus Rovigno, unter der Bedingung, daß letzterer den Betrag als Gehilfe bei den Arbeiten Niccolòs abverdiene[2].

1469, 5. Juni. Die Stadtbehörde von Bologna beschließt, allen ihren Bediensteten einen Abzug an deren Gehältern und Löhnen aufzuerlegen, als Beitrag derselben zu den Kosten der Vollendung der Arca des hl. Dominikus[3].

---

wahrt eine Beweinungsgruppe, in der wir wegen ihrer Stilähnlichkeit mit dem Sepolcro in S. Maria della Vita geneigt sind, eine Jugendarbeit unsers Meisters zu sehen. Sie stammt aus dem an die Kirche S. Francesco angebauten Oratorio del Signor Morto und ist erst 1896 an ihre jetzige Stelle gelangt. Über ihren Ursprung und Schöpfer ist nichts bekannt (s. Bigi, Della chiesa di S. Giovanni Evangelista. Notizie storiche, Reggio 1896, S. 39). — Wenn Schubring in seinem oben angezogenen Aufsatz bei Besprechung der Bologneser Gruppe, ohne ein bestimmtes Urteil zu wagen, meint »die einzigste Arbeit, die in Apulien für Niccolò in Betracht kommen könnte, sei die Kanzel im Dom von Altamura«, so müssen wir ihm auf Grund autoptischer Prüfung entschieden widersprechen. Wir sehen in ihren der Kindheitsgeschichte Christi entnommenen Reliefs die stümperhafte Hand eines flandrischen Bildners des XVI. Jahrhunderts, der weder nach Stil noch Qualität seiner Arbeit das geringste mit Niccolò gemein hat. Übrigens ist ihre Entstehung bei oder kurz vor dem Umbau der Chorpartie des Doms im Jahre 1543 gesichert (s. Nella Terra di Bari. Ricordi di arte medioevale, Trani 1898 S. 9). Salazaro, Monum. dell' Italia meridionale II, 21 schreibt sie gar der romanischen Epoche zu!

[1]) Franc. Sansorino, Venetia città nobilissima, ediz. 1663, p. 229: Santo Spirito. Niccolò dall' Arca Schiauone vi scolpì il Presepio di terra cotta colorito di mezzo rilievo.

[2]) Il 6 marzo 1469 Matteo qm. Andrea Leontio di Rovegno d' Istria riceve a prestito grazioso e si confessa debitore verso Nicolò di sette ducati d' oro larghi e soldi 5; Nicolò paga la somma a Marsilio di Antonio Frangipane »taiaprede« da Firenze, creditore già del Leontio, purchè questi sconti con del lavoro per Nicolò e paghi i frutti, i danni e le spese »laborando cum ipso pro garzono ad eius ministerium tantum tempus quantum ad rationem soldorum octo bononie pro qualibet die integre satisfaceret dicto Nicolao«. Der Schuldner muß aber seiner Verpflichtung nicht nachgekommen sein, da einen Monat darauf Niccolò den ihm geliehenen Betrag vor Gericht zurückfordert (vgl. die unter Nr. I des Anhangs mitgeteilten Urkundenregesten).

[3]) Archivio di Stato, Comunale, Partiti, ad annum et diem: Die V. Junii 1469. Congregatis in presentia R. D. Gubernatoris. Ut commodius arca B. Dominici ac citius perfici possit, ut pro honore hujus civitatis prefatus Gubernator ac Regimina facere instituerunt et ordinaverunt, per omnes fabas albas obtentum fuit quod omnes recipientes stipendia et emolumenta a Camera Bononie descripti in quodam folio existente penes ipsum D. Gubernatorem, solvere debeant ac eis retineatur per Depositarium ad rationem unius pro centenario dictorum stipendiorum in anno pro quolibet eorum; que pecunie sic retente converti debeant in laborerio dicte Arche prout per dicta Regimina ordinabitur ac disponetur, et hoc per tempus et spatium triginta mensium et non ultra quo tempore laborerium ipsum perficietur (folgen die Unterschriften der Anziani). Vgl. Fr. Malaguzzi im Arch. stor. dell' Arte VII, 1894, S. 365.

1469, 9. Juli. Die Mönche von S. Domenico beschließen, die Arca des Heiligen durch Meister Niccolò vollenden zu lassen[1]). Daraufhin wird unter dem Datum

1469, 20. Juli seitens des päpstlichen Legaten G. B. Savelli und der Stadtbehörde (Anziani, Riformatori, Reggimento di Bologna) der Vertrag betreffs Ausführung des krönenden Deckelaufbaues für den Grabschrein abgeschlossen mit dem »Egregius vir magister Nicolaus quondam Antonii de partibus apulie, in arte sculpture marmorearum immaginum figurarum et historiarum se exercens et bononiae commorans« nach dem von ihm vorgelegten und in der Verwahrung des Priors von S. Domenico befindlichen Modell[2]).

1469, 10. August. Beschluß der Mönche, wonach Niccolò seine Arbeit im Kloster, in einem ihm dazu zur Verfügung gestellten geeigneten Lokale auszuführen habe[3]).

---

[1]) In dem S. 29, Anmerk. 1 angezogenen Liber Consiliorum findet sich auf S. 19 der Beschluß wie folgt eingetragen: 1469, 9 julii. De fabricatione Arcae s. Dominici nondum completae, debeat compleri per mag. Nicolaum de Pulia. Propositum fuit per venerabilem patrem Priorem fratrem Martinum de Claris coram infrascriptis patribus die nona mensis Julii 1469. Cum hoc sit quod Archa Beati Dominici debeat compleri per Magistrum Nicolaum de Pulia per se, diligentia et solicitudine Domini Johannis Baptiste Gubernatoris Bononie, et dictus Magister faciat dictum Legatum certum, et dictus Dominus Gubernator velit facere cautum dictum Magistrum per quosdam cives de salario et mercede sua retrahenda de salario officiorum utilium camere Bononie, et cives predicti recusent promittere pro parte contingenti dicto Domino Gubernatori et Domino Thesaurario que est circa summam centum ducatorum, petiit dictus Gubernator ut conventus promittat dicto Magistro pro dicta portione scilicet ipsius Domini Gubernatoris et Thesaurarii. Utrum conventus debeat facere dictam promissionem Magistro, maxime cum ipse Dominus Gubernator velit promittere conventui de conservando, conclusum fuit ut infra.

Ego Fr. Martinus de Claris, Prior predictis interfui et consensi.

Ego Fr. Jacobus de Bononia S. Th. p. consensi predictis, videlicet quod fiat. (folgen die gleichlautenden Beistimmungserklärungen von noch fünf Mitgliedern des Klosters S. Domenico). Mitgeteilt bei J. J. Berthier a. a. O. S. 154; vgl. Marchese I, 114 Anm. 3.

[2]) Der Vertrag ist nach dem Original im Archivio di Stato, Comunale, Istrumenti e scritture, im vollen Wortlaut veröffentlicht bei Gualandi V, 10—25 und korrekter bei Berthier S. 154—157. Wir nehmen vom Wiederabdruck des umfangreichen Dokumentes Abstand. Der Meister verpflichtet sich, sein Werk in 2½ Jahren um den Preis von 700 Goldscudi fertigzustellen und dafür 21, im Vertrag einzeln benannte Statuen zu arbeiten. Davon hat er in Wahrheit bloß 16 geliefert; von den übrigen fünf blieb der Auferstandene unausgeführt, zwei Heilige und einen der Kandelaberengel meißelte 1494 Michelangelo und die Täuferstatue im 17. Jahrhundert Girol. Coltellini (vgl. Prelormos Aufzeichnung darüber, mitgeteilt bei Marchese I, 541 und bei Bonora S. 15).

[3]) Eintrag im Liber Consiliorum S. 20: 1469, 10 augusti. Decretum quod mag. Nicolaus fabricare debeat in Conventu (mitgeteilt bei Marchese 114, Anm. 3 und J. J. Berthier S. 158): Propositum fuit per venerabilem fratrem Martinum de Claris priorem coram infrascriptis fratribus quod cum sit determinatum per cives deputatos pro regimine comunitatis bononie ad fabricam arche beati Dominici certis bonis respectibus quod Magister Nicholaus fabricator dicte arche debeat laborare in conventu et habere domum idoneam pro dicto laborerio prout patet per instrumentum rogatum per S. Bartholomeum de Panzachiis, ut deberet dicto Nicholao deputari pro dicto laborerio domus hospitii antiqui prope capellam sancti Bartolomei cum parte domus dicto hospitio adiuncte in qua de presenti sunt ferramenta et conclusum fuit ut infra.

Ego fr. Martinus de Claris predictis interfui et consensi (folgen drei weitere beistimmende Unterschriften von Mönchen des Klosters).

1469. Die Stadtbehörde weist 700 Goldskudi zur Vollendung der Arca an und ernennt zur Beaufsichtigung der Arbeit vier Kommissare, wovon einer Giovanni II. Bentivoglio [1]).

1470, 16. Januar. Niccolò wird bei der Stadtbehörde mit der Bitte vorstellig, es möge ihm Erlaß von gewissen Abgaben gewährt werden, womit ihn die Società delle Quattro Arti (Stein- und Holzarbeiter, Maler und Goldschmiede) belasten wollen. Er droht im Falle ungünstiger Entscheidung »se absentare a civitate Bononie eiusque comitatu et districtu«. Seine Bitte wird gewährt, und es wird ihm »cum fannulis [*sic*] et alijo secum laborantibus usque per tempus quo in dicta archa laborabitur per eosdem« Befreiung von den Zunftabgaben zugestanden [2]).

1470, 19. September. Der Beschluß vom 3. Juni 1469 wird von seiten der Stadtbehörde erneuert (s. oben ad diem et annum) [3]).

1473, 16. Juli. Der Deckelaufsatz Niccolòs wird über dem Grabschrein aufgestellt [4]).

1475. In diesem Jahre arbeitet Niccolò den Terrakottaadler über dem Portal von S. Giovanni in monte, bezeichnet: Nicolaus fecit [5]).

1475, 7. März. Er kauft von Cristoforo di Lorenzo Roncavallieri um 300 Bologneser Lire ein Haus »sotto alla Parrocchia della Baronzella (S. Maria Labarum) in contrata uocata piaza mazore« [6]).

[1]) Vgl. Virg. Davia, Memorie storiche-artistiche intorno all' Arca di San Domenico. 2.a ediz. Bologna 1842, S. 19 und 24, zitiert aus Fra L. Alberti, De divi Dominici obitu et sepultura, Bononiae 1535.

[2]) Das Gesuch ist nach dem Original im Arch. di Stato, Comunale, Partiti, ad a. et d. mitgeteilt von Malaguzzi, Archivio storico dell' Arte VII, 365 und Repertorium für Kunstwissenschaft XXII, 187, wie auch von Berthier, S. 158. Die Statuten der Società delle Quattro Arti von 1442 bestimmten »che nessuno citadino o forastiero possa lavorare de alcuna o in alcuna de-le ditte arte, se non sera de la ditta compagnia o ubidiente di quella. Und um in die Zunft aufgenommen zu werden, mußten Einheimische 20 Bologneser Lire, Fremde deren 30 entrichten (s. Aldrovandi in L' Arte II, 178, Nr. 5).

[3]) Arch. di Stato, Comunale, Partiti (vgl. Malaguzzi, Arch. stor. dell' Arte VII, 365). Die XIX Septembris 1470. Idem per novem fabas albas et unam nigram obtentum fuit quod Revm̄us Dn̄us Gubernator una cum Mag.co Dn̄o vex.ro Iustitie et Dn̄o Galeatio Marescotto cogere et cogi facere possint omni via et modo quo eis videbitur omnes Societates Artium Civitatis Bononie, et seu eorum Massarios pro tempore existentes ad conferendum pro rata, et secundum earum qualitates et facultates impense que fit pro complemento Arche B.ti Dominici prout per regimina ordinatum fuit, illas videlicet Societates et earum Massarios, qui sepius requisiti sunt renuentes ad solvendum, et conferendum dicte expense.

[4]) Fra Leandro Alberti, De divi Dominici obitu et sepultara, Bologna 1535. Et acceptis septingentis aureis tanto fervore id opus prosecuti sunt, ut sexta decima julii anni 1473 operimentum marmoreum .... archae impositum fuerit. Gleichlautend bei P. Giov. Batt. Melloni, Vita di S. Domenico in Band II seiner Atti e Memorie degli nomini illustri, ecc. di Bologna, ediz. 1788, cap. 23, p. 241.

[5]) Mit Vertrag vom 20. Juli 1474 übernimmt Dom. di Obizzo Berardi von Carpi die Ausführung der Fassade der Kirche, indem er sich u. a. verpflichtet, daran »porre quattro figure, doe a sedere, e doe in piè ... e una aquila de relivo nel frontespicio ... Il quale lavoro promette Maestro avere finito per spazio di uno anno proximo »(Malaguzzi, La chiesa e il convento di San Giovanni in monte a Bologna im Archivio stor. dell' Arte 1897, S. 227 und 232). Die Statuen scheinen nicht ausgeführt worden zu sein, während der Adler noch heute seine Stelle einnimmt.

[6]) Das Regest des betreffenden Aktes ist aus dem Archivo notarile, Libro delle copie 42 a carte 56 mitgeteilt bei Gualandi V, 201 (s. auch im Urkundenanhang Nr. I).

1475, 22. April. Datum des Schuldscheines, den Marina, die Witwe Lorenzo Boateris, ihrem Schwiegersohn Niccolò über 100 Lire ausstellt, als Rest der Mitgift von 500 Lire, die sie ihrer Tochter Margherita in die Ehe mitgegeben. Diese wurde somit schon 1475, nicht wie bisher angenommen 1478, geschlossen[1]).

1478, 18. April. Niccolò verkauft an zwei Bewohner von Argelato einen Grund oder Landbesitz[2]).

1478. Niccolò arbeitet für die Fassade des Palazzo del Governo das große, einst vergoldete Tonrelief der Madonna mit Kind, bezeichnet: Nicolaus f. MCCCCLXXVIII[3]).

---

[1]) Vgl. im Urkundenanhang Nr. I das bezügliche Regest. Der Heiratsvertrag (im Testamente Niccolòs erwähnt) ist nicht mehr aufzufinden.

[2]) Das Regest über die Schuldverpflichtung der Käufer aus dem Archivio notarile, Rogiti di Ser Franc. Conti, filza 7 n.o 177 vom 18. April 1478, mitgeteilt bei Aldrovandi in L' Arte II, 181 Anm. 4.

[3]) Am 24. Dezember 1478 werden dem Meister 15 Lire angewiesen »pro parte pretii et solutionis eiusdem Imaginis gloriose Virginis Marie, quam fecit ex commissione Magnificorum Dominorum Antianorum ut ponatur et figatur in murum palatij Residentie Reverendissimi Domini Legati et ipsorum dominorum Antianorum, ubi erat figura ipsius Virginis Marie a ventis et a pluviis corrosa et destructa (das Zahlungsmandat ist aus dem Arch. di Stato, Comunale, Partiti, ad a. et d. mitgeteilt von Malaguzzi im Arch. stor. dell' Arte VII, 366 und im Repert. für Kunstw. XXII, 288, n. 15). Die hier erwähnte Madonna, von einem (unbekannten) Meister Tomas gemalt, war 1463 in einem von dem Intarsiator Agostino de Marchi in Holz geschnitzten Tabernakel — wahrscheinlich innerhalb der Umrahmung, die jetzt die Madonna Niccolòs umschließt — aufgestellt worden (vgl. unsern Aufsatz über Pagno di Lapo Portigiani im Beiheft zu Bd. XXIV, 1903, S. 140, Anm. 1 des Jahrbuchs der K. Preuß. Kunstsammlungen). Über die dabei beschäftigten Meister unterrichtet uns im einzelnen das folgende Ausgabenregister:

Tavola de la intrada e spexa facta per li Magnificij signorj ancianj de luglio e dagosto del MCCCCLXIIJ.

A M.o agustino m.o de ligname per lo tabernaculo de la nostra dona L. 10 ſs. — d. —

A M.o Jacomo che bate loro per 400 peze doro per lo tabernaculo de la nostra madona duc. 4 . . . . L. 11 ſs. 4 d. —

Per corbe sesanta de chalzina per fare el quad.o [*quadro*] de la piaza L. 16 ſs. 10 d. —

per sie migliara de prede intiere a L. tre ſs. quindexe el migliaro . L. 22 ſs. 10 d. —

per trenta quatro prie de maxegne per metere intorno al quadro dela piaza a ſs. cinque el pe . . . . L. 8 ſs. 10 d. —

per conzare le maxegne vecchie . . . . L. — ſs. 6 d. —

A M.o Antonio da Carpi muradore per la manifatura del dito quadro a ſs. trenta cinque la pertegha [*pertica*] . . . . L. 10 ſs. 1 d. —

per la Imagine dela nostra madona eper azuro fine e manifatura a m.o tomaxo Depintore in soma duc. dodexe . . . . L. 33 ſs. 12 d. —

per uno velo che denanzi alanostra madona . . . . L. 1 ſs. 10 d. —

per uno fero da candeloti per la madona . . . . L. — ſs. 15 d. —

per cinque piane[*lle*] da fare ipuntj a ſs. 6 luna . . . . L. 1 ſs. 10 d. —

per diexe degorentj per fare ipuntj a ſs. 1o luno . . . . L. — ſs. 10 d. —

per quatro corbe de zeso [*gesso*] per murare lidegorenti inlomuro . L. — ſs. 10 d. —

per pie 130 de maxegne mese suso el murelo ze adado m.o antonio taia preda da fiorenza . . . . L. 32 ſs. 10 d. —

per lamanifatura del dito murelo e uoltare gli archettj liquali a fato m.o antonio da carpe muradore elquale lauorero [*lavorio*] alodado [*ha lodato*] mestro zoanne negro djga [*deve*] avere el dito m.o antonio L. 3. 10

1478. Aus diesem Jahre stammt die Grabplatte Domenico Garganellis (aus der Familienkapelle in S. Pietro ins Museo civico übertragen), wofür die Autorschaft Niccolòs in Anspruch genommen wird [1]).

1479, 6. März. Mittels notarieller Urkunde von diesem Datum wird Niccolò nach Abzahlung seiner aus dem Hauskauf vom 7. März 1475 resultierten Schuld aller Verpflichtungen gegen die Verkäufer entbunden [2]).

1480. In diesem Jahre, oder schon vorher, wird ihm die Tochter Aurelia geboren [3]).

1481, 4. August wird sein Sohn Cesare geboren und am 14. getauft [4]).

1484, 6. Oktober. Niccolò macht sein Testament (s. Nr. II der Urkundenbelege).

1484, 24. November. Niccolò steht bei der Taufe der Tochter Lucrezia des Miniaturmalers Bartolommeo zu Paten [5]).

1491 und 1493. Zwischen diesen Jahren arbeitet er die Statuen des hl. Raimund und des Albertus Magnus um den Preis von sechs Dukaten für eine Kapelle in S. Domenico im Auftrage von Mona Giovanna Bolognini [6]).

1492. Niccolò arbeitet für die Kirche S. Maria Maddalena zwei Terrakottareliefs der Verkündigung und Anbetung der Könige [7]).

1494, 2. März. Niccolòs Todesdatum [8]).

---

dela pertega sono perteghe 4 e pie 81 asezato [*assagiato*] per m.o pelegrino
delabaco monta . . . . L. 16 s. 16 d. 8
(Archivio di Stato, Camera, Uffizio del Calcolatore delle ragioni della Camera. Calcoli di Entrate e Spese speciali, Memorie pel Calcolatore, vol. 1º, auf einem besonderen eingelegten Blatte).

[1]) Schon durch V. Davia, Memorie ecc. ediz. 1838, p. 85, neuerdings durch W. Bode (zuerst in der 6. Auflage des Cicerone von 1893).

[2]) Regest aus Libro delle copie 62 a carte 264 mitgeteilt bei Gualandi V, 201.

[3]) Da ihr jüngerer Bruder Cesare im nächsten Jahr zur Welt kommt, ist 1480 das späteste Geburtsdatum für Aurelia, und da sie sich 1499 verheiratet (s. unten), so wird letzteres auch nicht viel hinter 1480 zurückzurücken sein.

[4]) Der betreffende Eintrag aus dem Taufregister der Cölestinerkirche S. Giov. Battista ist mitgeteilt von Gualandi V, 199. Als Taufpaten sind ein Aless. da Genova und Annibale II. Bentivoglio (Sohn Giovannis II., geb. 1469) eingetragen.

[5]) Aus dem Taufregister von S. Pietro mitgeteilt bei Gualandi V, 199.

[6]) Die Chronik Lodovicos da Prelormo hat darüber folgende Aufzeichnung: Anno 1491. Tunk dn̄us Ludovicus et d. Joanna de Bologninis ceperunt edificare cum duabus aliis capellis una ad honorem S. Hieronymi, alia ad honorem S. sepulcri, que finem habuerunt 1493: con doe statoe, una del B. Alberto Magno, l' altra del B. Raimondo de Penaforti: e costeteno [*costarono*] a Madoña Zoaña sei ducati (fol. 70) .... Iste doe figure facte sunt Bononie e montano sei ducati d' oro de mano die M.ro Nicolò dall' Arca (fol. 89; mitgeteilt bei J. J. Berthier a. a. O. S. 35, Anm. 3). Beide Statuen sind verloren.

[7]) Nicolaus lapicida fecit et dedit mihi tabellam unam terre cocte in quam Immago Virginis et tres Reges. Item aliam Imaginem Virginis cum angelo ambe eodem qualitatis. De quibus omnibus ipse Nicolaus est satisfactus a me. Aus den Memorabilia ecclesiae S. Mariae Magdalenae stratae S. Donati, auctore Gaspare de Capite bobus [*Codebò*] rectore predictae ecclesiae ab a. 1471 ad a. 1504 (Handschrift 17. G. I, 26 der Stadtbibliothek von Bologna, S. 43, mitgeteilt von Aldrovandi a. a. O. S. 186). Die betreffenden Arbeiten gingen wahrscheinlich bei der Erneuerung der Kirche 1772 verloren.

[8]) Das genaue Todesdatum ist überliefert in folgender Stelle von Filenos dalla Tuata Sustanziosa narrazione dell' origine della città di Bologna e suo vario stato dall' anno 305 sino all' anno 1521 (Manuskript Nr. 1438 der Universitätsbibliothek, fol. 215.t): 1494 A dj 2 de marzo morj M.o nic.o schiauo citadino di bologna el quale facea elchapello delarcha de san domenegho che era elpiu degno schultore che se trouasse auea fato molte degne chose fra le quale

1495. Sein Sohn Cesare wird zum Geistlichen erzogen [1]).
1499, 29. November. Ernennung eines Vormundes für denselben. Unter dem gleichen Datum wird auch der Tochter Aurelia, die sich mit G. B. Paselli verheiratet, entsprechend den Bestimmungen des väterlichen Testaments ihre Mitgift ausgefolgt [2]).
1521, 20. Juli. Die Witwe Niccolòs macht ihr Testament [3]).

* * *

Außer den vorstehend verzeichneten Arbeiten Niccolòs besitzen wir teils noch Kunde von andern nicht mehr nachweisbaren, teils sind ihm durch die Stilkritik einige in öffentlichen und privaten Sammlungen vorhandene Bildwerke zugeschrieben worden. Wir führen sie hier zum Schlusse an, da sie wegen Unbestimmtheit ihres Entstehungsdatums in unsern Prospekt nicht eingereiht werden konnten.

---

auea fato uno san zoane bat.a de marmoro fine lungo sete palmj che se uende duchatj setecento e fu portato in spagna: efe [*efece*] mosche che pareano uiue e altrj animalinj: tutte chose mirabele (ganz ähnlich auch in der dreibändigen Redaktion der Chronik Tuatas, Nr. 1439 t. II, fol. 378.t Über das Verhältnis der letzteren zu dem Plagiat Niccolo Seccadenaris, angeführt bei Gualandi, a. a. O. V, 199 vgl. Lod. Frati, Due cronisti bolognesi plagiari in Atti e memorie della r. deputazione di storia patria per le prov. di Romagna, Anno 1905 p. 284—300, und Albano Sorbelli, I cronisti bolognesi, Bologna 1900, p. 255 seque.). Prelormo, Borselli und Ghirardacci (im handschriftlichen III. Bande S. 568) geben nur das Todesjahr, die beiden letzten und Leandro Alberti verzeichnen auch die Inschrift des verlorenen Grabmals in der Kirche der Cölestiner:

Qui vitam saxis dabat et spirantia signa
Caelo formabat proh dolor hic situs est.
Nunc te Praxiteles Phidias Policretus adorant
Miranturque tuas o Nicolae manus.

Sie ergehen sich bei dieser Gelegenheit auch mehr oder weniger ausführlich über die Absonderlichkeiten des Meisters: Fu uomo rustico di costumi, e senza alcuna umanità; non si curò di fare nell' arte sua alcun discepolo, anzi sendo vicino a morte, disse che si doleva non avere nelle mani tutte le cose fatte da lui per spezzarle; praticava con nessuno, non prezzava robba, et era parco nel bere e nel mangiare .... Fu in tutte le cose sue uomo impaziente eccetto nel scolpire figure; oltre le molte cose eccellenti che egli fece, fu una mosca che intagliò in cima di un bastone di grandezza quant' è una grana di miglio, che pareva cosa impossibile. Fece anco una gabbia con un uccelletto dentro di grandezza quant' è un oncia di piede, e molti altri simili capricci (Ghirardacci). Nullum discipulum facere voluit neque aliquem docere. Phantasticus erat et barbarus; moribus adeo agrestis erat, ut omnes a se abjiceret; necessariis plerumque indigebat; caput durum habens, consilio amicorum non acquiescebat (Borselli). Mirabilis erat in arte sculpture: in moribus autem nimis fantasticus et sui capitis: ita ut nullius consilio duceretur: propter quod ad magnam necessitatem devenit: nunquam aliquem docere voluit. Mortuus est in miseria anno D. ni 1493 [*st. com. 1494*]. Fra philippo di 4 Castelli converso e figliuolo di questo Convento più volte mi disse ch' havea donato amore dei a detto Maestro nicolo una soma di formento (Prelormo). Die letztere Nachricht verliert freilich ihre Glaubwürdigkeit, wenn wir erwägen, daß Niccolò seinen Kindern ein nicht unbedeutendes Vermögen hinterließ (vgl. oben zum 29. November 1499).

[1]) Nach Codebòs Memorabilia S. 47: Cesar filius Nicolai Lapicide factus est Clericus in prima tonsura, et ad quatuor minores.

[2]) Vgl. den Urkundenbeleg Nr. I. In der Mitgiftsüberweisung heißt es: Intentione satisfaciendi voluntati domini magistri Nicolai eius patris et legato facto iste Aurelie in eius testamento (Arch. notar. Libro 42 a carte 56).

[3]) Vgl. im Urkundenbeleg Nr. I. Sie vermacht der Tochter 500 Lire und setzt zu Universalerben ihre beiden Neffen ein. Des Sohnes Cesare geschieht keine Erwähnung.

Borselli und die Chronik Della Tuatas berichten über eine Täuferstatue in Marmor, die sich bei Niccolòs Tode in seiner Werkstatt gefunden und um fünf- (bzw. sieben-) hundert Dukaten nach Spanien verkauft worden sei[1]. Bei der Glaubwürdigkeit der Quellen wird an der Richtigkeit der Nachricht nicht zu zweifeln sein; das Werk selbst ist leider verschollen. — Im Besitze der Familie Bianconi zu Bologna befand sich noch im letzten Viertel des vorigen Jahrhunderts die Tonbüste eines Engels, welche von der Tradition unserm Meister zugeschrieben war und sich bei näherer Prüfung als das Modell zum Kopfe seines Marmorengels an der Arca erwies[2]. In den letzten Jahren wurde aus dem Kunsthandel in Venedig für das Berliner Museum die bemalte Stuckstatuette eines lesenden Mönches (S. Berdardino?) erworben, in der W. Bode die Hand Niccolòs erkannte (s. L' Arte II, 499, abgebildet in der Zeitschrift für bildende Kunst 1904, S. 215). Seither sind zwei andre Repliken des Werkes in Berliner Privatsammlungen gelangt; deren Echtheit steht indes nicht über jedem Zweifel. Paul Schubring gebührt das Verdienst, zuerst auf zwei Statuen der Heiligen Bernardin und Petrus Martyr (0,80 cm hoch, in istrianischem Kalkstein) hingewiesen zu haben, die aus S. Domenico zu Imola, wo sie einem Altar angehört haben mögen, in die Pinakothek von Faenza gelangten und dort seither unter Quercias Namen gingen. Ihre Stilverwandtschaft mit den Statuen der Arca läßt kaum einen Zweifel an der Autorschaft Niccolòs aufkommen[3]. Die Sammlung Bardini in Florenz bewahrt die unbemalte Terrakottahalbfigur einer überlebensgroßen Madonna mit dem auf ihrem Knie stehenden, sich kühn von der Mutter wegbiegenden Kinde. Abgesehen von der Herkunft des Werkes aus Bologna leitet seine enge Stilanalogie mit der Madonna am Palazzo del Governo unfehlbar auf Niccolò als Schöpfer der hervorragenden, kraftvollen Skulptur[4]. Endlich sind dem Meister auch die Marmorschranken der Capp. dei Notari in S. Petronio (4. Kapp. r.) zu-

---

[1]) Figuram ex marmore Sancti Joannis Baptistae a se factam reliquit, vendendam ducatis auri quingentis (Borselli). Tuatas Mitteilung s. oben S. 35, Anm. 8. Ghirardacci übernahm die Nachricht und fügte die (unbeglaubigte) Notiz hinzu, die Statue sei der Tochter als Mitgift vermacht worden (Gualandi V, 29).

[2]) P. Tom. Bonora, L' Arca di San Domenico e Michelangelo Buonarroti. Bologna 1875, S. 23 u. 24, sowie Catalogo delle pitture e sculture possedute dalla famiglia Bianconi. Bologna 1854, S. 18. Wo die Büste jetzt zu suchen sei, darüber können wir keine Auskunft geben.

[3]) Vgl. den Aufsatz Schubrings, wo beide Heilige abgebildet sind (Zeitschrift f. bild. Kunst 1904, S. 218). Wenn der Verfasser (S. 216, Anm. 3) auch den hl. Bernardin zwischen zwei Engeln in der Lünette des (vermauerten) Portals der Kapelle des Heiligen, gegenüber vom Eingang zur Unterkirche S. Francesco in Assisi für Niccolò ansprechen möchte, so steht dem außer dem durchaus umbrischen Charakter, namentlich der beiden Engel, die an dem Werke vorhandene Inschrift entgegen: sie nennt als Schöpfer des 1488 entstandenen Portals (gewiß mit Einschluß der Lünette) zwei Bildner von Assisi. Nebenbei sei hier bemerkt, daß der genannte Verfasser in seiner treffenden Charakterisierung der Stilweise Niccolòs es unterläßt, auf einen Faktor hinzuweisen, der sie u. E. mitbestimmt. Es ist dies der slawische Einschlag bei manchen seiner Typen, so vor allem in dem brachykephalen Haupt seines Gott-Vaters an der Arca; auch der übermäßige Haarreichtum bei den Evangelisten und einigen der Heiligen ebendort weist auf jene Quelle zurück.

[4]) Die Madonna mit Kind (Terrakottarelief, unbemalt) im Hof von Palazzo Grassi zu Bologna (Via Marsala 12), die Bode einst dem Niccolò zugeschrieben, hat er ihm in der Folge mit vollem Recht wieder abgesprochen und ihren toskanischen Ursprung erwiesen (s. L' Arte II, 499).

geschrieben worden (dat. 1483)[1]. Unsers Erachtens mit Unrecht; namentlich die Embleme am Sockel verraten eine viel ungelenkere Hand, aber auch die übrige Dekoration des Werkes hat keine Analogie mit Niccolòs Stil. Am allerwenigsten endlich hat die aus dem Grabe aufragende Halbfigur des Heilands in der Lünette der Tür etwas mit der gleichen Darstellung an der Arca des hl. Dominikus gemein.

ANHANG

I. Urkundenregesten aus dem Notariatsarchiv zu Bologna[2])

Il 6 marzo 1469 Matteo qm. Andrea Leontio de Rovegno d' Istria riceve a prestito grazioso e si confessa debitore verso Niccolò dell' Arca di sette ducati d' oro larghi e soldi 5; Niccolò paga la somma a Marsilio di Antonio Frangipane »taiaprede« da Firenze, creditore già del Rovegno, purchè questi sconti con del lavoro per Niccolò e paghi i frutti, i danni e le spese »laborando cum ipso pro garzono ad eius ministerium tantum temporis quantum ad rationem soldorum octo bononie pro qualibet die integre satisfaceret dicto Nicolao«. Ciò che non dovette avverarsi se un mese dopo Niccolò faceva procura in Antonello da Udine, perchè lo rappresentasse nella causa ai Tribunali contro il da Rovegna onde gli fossero restituiti i suoi 7 ducati.

Il 7 marzo 1475 Niccolò acquistava la casa sotto alla Parrocchia della Baronzella in Via piazza maggiore da Cristoforo Roncavaliero, casa che povenne assegnata in dote nel 1499 (v. più in giù) dal figlio Cesare tuttora minorenne alla sorella Aurelia: »unam domum cuppatam et balchionatam cum appotheca puteo et arengheria«, — così restaurata da Niccolò che l' acquistava senza la ringhiera, casa che dovrebbe corrispondere all' attuale Albergo Roma.

E fu nell' anno 1475 — e non nel 1480 come si è supposto finora — che il nostro scultore trovandosi abbastanza agiato, impalmava la sua Margherita, come lo prova la Confessione di debito di Marina del fu Cinello dal Lino, vedova di Lorenzo Boateri e madre di Margherita, verso il genero Niccolò per Lire 100, residuo dotale delle Lire 500 di Margherita, oltre Lire 20 per un »guardacorio [*corpetto*] de pano roxato« acquistato da Niccolò per la sposa (Rogito del notajo Pietro Zanolino del 22 aprile 1475).

Da circa 26 rogiti notarili dal 1468 al 1521, specie quelli dal 1468 al 1485 nei quali Niccolò agisce egli stesso, non appare povero certamente, poichè lo si direbbe più un possidente, un benestante affittuario che un artista. Durante il tempo citato abitò prima S. Andrea degli Ansaldi, nel 1471 nell Convento di S. Domenico, indi S. Procolo, e finalmente nel 1475 la sua casetta nella Parrocchia della Baroncella

---

[1]) C. Ricci, Guida di Bologna 1886, S. 31 und bedingt auch Fr. Malaguzzi, L' Architettura in Bologna 1899, S. 155, wo eine genaue Beschreibung gegeben ist. Ihm schließt sich Schubring an, während Aldrovandi nicht die Hand Niccolòs an dem Werke erkennt (Photogr. Alinari Nr. 10615).

[2]) Dieselben sind einem Artikel entlehnt, den der Archivar A. C. Ridolfi über seine Niccolò dell' Arca betreffenden Entdeckungen in dem Bologneser Tagblatte »Resto del Carlino« vom 22. April 1901 veröffentlichte und uns freundlichst zur Verfügung gestellt hat. Der Artikel ist später (1904) unter dem Titel: Un po' di luce su Nicolò dall' Arca auch im Separatdruck erschienen.

(S. Maria Labarum coeli) nella quale dovette por fine ai suoi giorni, e con qualche agiatezza.

Nel suo testamento dalla data 6 ottobre 1484 Niccolò, dopo avere disposto di un »doplerium cere nove«, e di alcune messe per l' anima sua da celebrarsi nella sua parrocchia della Baroncella, ordinava di restituire la dote a sua moglie, di dare la quarta parte della sua eredità alla figlia Aurelia, avveratosi il suo matrimonio, ed istituiva erede universale il figlio Cesare. In caso poi che questi suoi figli non avessero avuto figli, la sua eredità fosse divisa fra i padri domenicani e i padri dei Celestini, e commissario di queste sue disposizioni fosse il Cav. Lodovico Sampieri. Questo testamento pare l' unico, benchè passavono dieci anni dalla sua stipulazione alla morte di Nicolò.

Che sia il primo e l' ultimo, pare verificarsi da due atti con la medesima data del 29 novembre 1499 dei notai in solido Bartolomeo Zani e Tomaso Libri. Il primo è la nomina del curatore a Cesare minorenne (che in seguito assunse il cognome »dall' Arca«) per devenire all' assegno della dote alla sorella Aurelia promessa sposa a G. B. Paselli; e l' altro è l' assegno stesso di questa dote: il figlio Cesare rispettando la volontà del padre, assegnava alla sorella la Casa paterna — pur rimanendo a lui altro di che sfamarsi, mentre abitò con la madre la Parrocchiale di San Biagio (Casa Boateri, beccai, da non confondere coi nobili di questo cognome da Firenze ed abitanti la Parrocchia di San Procolo.

Con testamento del 20 luglio 1521, rogito del notajo Paolo Zani seniore, la vedova di Niccolò lasciava fra gli altri legati alla figlia Aurelia tuttavia vivente collo sposo Battista Paselli la somma di Lire 500, ed eredi universali in parti eguali Andrea e Vincenzo Boateri di lei nipoti di fratello, non facendo menzione del figlio Cesare forse premortole.

II. Testament Niccolòs dall' Arca[1])

(Archivio notarile di Bologna, Rogiti di Ser Giov. Battista Mussolini a. a. et d.)

Jhesus Maria.

MCCCCLXXXIIIJ indictione secunda die sexto mensis octobris tempore domini Inocencii pape octavi.

Cum mortis debitum secundum humane nature cursum omnes homines solvere teneantur nec sit qui dicte mortis periculum voleat evitare eo quod statutum sit hominibus semel mori. Quod diligenter considerant discretus vir Magister Nicolaus quondam Antonii de Apulia incisor marmorum habitator Bononie in capella [*Kirchspiel*] sancte Marie de Baronzella, sanus gratia Domini nostri Jhesu Christi mente sensu corpore ac intellectu, nolens intestatus decedere, sed dum sibi adest debita cognitio rationis et mentis integritas saluti anime sue et bonorum suorum temporalium dispositioni salubriter provideve cupiens, suum presens nuncupativum sine scriptis testamentum in hunc modum facere procuravit et fecit videlicet:

In primis quidem reliquit dictus testator pro male ablatis incertis cui de iure debentur solidos quinque bon[*onienses*].

Item reliquit ecclesie sancte Marie predicte et eius capellano seu rectori solidos triginta bon. cum hoc onere quod teneatur celebrare missas Sancti Gregorii pro anima ipsius testatoris.

[1]) Für die Mitteilung der Urkunde bin ich dem Archivar A. C. Ridolfi zu Danke verpflichtet; er hat sie im Notariatsarchiv von Bologna aufgefunden.

Item reliquit pro anima sua ecclesie Sancte Marie predicte unum doplerium cere nove [*Wachskerze*] valoris solidorum viginti bon. comburendum pro veneratione sanctissimi corporis domini nostri Jhesu Christi in celebratione missarum in dicta ecclesia.

Item iure institutionis et legati reliquit Aurelie eius filie legittime et naturali quartam partem omnium bonorum ipsius testatoris quam quartam partem habere voluit cum nuberet et non ante et interim alimentari voluit expensis sue hereditatis secundum quod videbitur et placuerit infrascriptis tutoribus et comissariis et seu maiori parti ipsorum, ipsa autem Aurelia quandocunque decedente sine filiis legittimis et naturalibus voluit ipsum legatum pervenire debere ad infrascriptum eius filium et heredem et seu ipso non existente ad eius successores infrascriptos.

Item reliquit dictus testator domine Margarite eius uxori et filie quondam Laurentii de Boateriis dotes suas que fuerunt libre quingente bon. monete curentis de quibus et prout constat publico instrumento dotis predicte scripto et rogato per Ser Johannem Mariam de Gambalunghis civem et notarium bon. [1]).

In omnibus antem aliis suis bonis mobilibus et immobilibus iuribus et actionibus tam presentibus quam futuris Cexarem eius filium legittimum et naturalem pupillum eius heredem universalem instituit reliquit nominavit et esse voluit.

Et si dictus eius filius et heres decederet quandocumque sine liberis legittimis et naturalibus substituit eidem dictam eius filiam superviventem et ea non existente eius filios legittimos et naturales in sua alia quarta parte bonorum dicte eius hereditatis habendo respectum ad totum corpus dicte sue hereditatis videlicet ad id totum quod remanebit in bonis ipsius testatoris tempore mortis ipsius, et ipsa quandocumque decedente sine filiis legittimis et naturalibus modo et eo casu voluit dictam quartam partem pervenire debere ad infrascriptos successores dicti eius filii et heredes et in reliquis bonis hereditatis ipsius eidem eius filio substituit et sibi heredes instituit monasterium fratrum ordinis sancti Dominici de Bononia pro dimidia et monasterium fratrum ordinis Celestinorum civitatis Bononie pro alia dimidia vulgariter pupilariter et per fideicommissum, et casu quo dicta eius filia non superviveret et ex ea filii non exstarent tempore obitus dicti eius filii sic ut supra decedentis, eidem substituit dicta monasteria et unumcumque eorum pro dimidia ut supra vulgariter pupilariter et per fideicommissum.

Tutores autem et gubernatores dictorum pupillorum et dicti eius heredis ac bonorum hereditatis sue reliquit et esse voluit dominum priorem qui pro tempore erit monasterii et conventus Sancti Dominici predicti et dominum priorem monasterii et conventus Celestinorum videlicet qui est et pro tempore erit, ac Antonium quondam Ser Christoferi de Rofeno viventem et casu quo non viveret Dinum ipsius Antonii filium et me Johannem Baptistam de Musolinis notarium infrascriptum, penes quos tutores seu alterum ipsorum voluit ipse testator dictos eius filios stare nutriri ac alimentari debere expensis sue hereditatis et bonorum suorum seu penes quamlibet aliam idoneam personam elligendam per suprascriptos tutores seu per maiorem partem ipsorum.

Comissarios vero suos et huius testamenti executores ellegit nominavit et esse voluit suprascriptos tutores et gubernatores quibus suis comissariis et maiori parti superviventium ex eis dictus testator dedit concessit et attribuit liberum arbitrium et potestatem exequendi omnia in presenti testamento relicta disposita et ordinata et ob id vendendum et allienandum bona et de bonis hereditatis ipsius testatoris usque ad et pro satisfactione omnium in presenti testamento ordinatorum dispositorum et relictorum.

[1]) Die hier erwähnte Mitgiftsurkunde ist nicht mehr auffindbar.

Et quia ipse testator plurimum confidet et maximam spem habet in magnificum et generosum equitem ac eximium iuris doctorem dominum Ludovicum quondam domini Baptiste de Sancto Petro, ideo voluit quod suprascripti eius filii et heredes tutores et comissarii in casu quolibet opportuno et necessario recurrant et recurrere debeant ad dictum dominum Ludovicum qui eis est et esse debeat favorabilis cui domino Ludovico ipse testator dictos eius filios et heredes comendavit et comendatos esse voluit.

Et hanc suam ultimam voluntatem dixit et asseruit dictus testator esse et esse velle quam ut testamentum et testamenti iure valere voluit et tenere. Quod si iure testamenti non valet vel non valebit aut eam infringi anullari vel casari contigerit aliqua causa presenti vel futura, eam saltem vim et effectum codicillorum et cuiuscumque alterius ultime voluntatis qua melius et efficacius de iure valere poterit voluit obtinere.

Cassans irritans revocans et anullans omne aliud testamentum et quamcunque ultimam voluntatem hactenus a se conditum et condita etiam si in eo vel ea essent aut esse reperirentur aliqua verba derogatoria seu huic suo testamento et ultime voluntati in aliquo contraria vel repugnantia, quorum verborum derogatoriorum sive reminiscatur dictus testator sive non, se omnino asseruit penitere et presens eius testamentum et ultimam voluntatem ceteris omnibus hactenus a se conditis voluit prevalere et ab omni eius herede inviolabiliter observari.

Actum Bononie in ecclesia Sancti Johannis Baptiste Celestinorum presentibus venerabili viro et egregio decretorum doctore domino fratre Dominico quondam Antonii de Casio priore dicti conventus et monasterii, fratre Johanne quondam domini Gasparini de Vicecomitibus de Mediolano vicario generali dicti ordinis provincie Romandiole, fratre Job quondam Ambrosii de Mediolano, fratre Paulo quondam Antonii de Pergamo omnibus fratribus et religiosis conventus et monasterii Celestinorum et qui publice habentur et reputantur sacerdotes et capellani in dicta capella Sancti Johannis Baptiste Celestinorum contrata ac vicinia dicti testatoris, fratre Jacobo quondam Barnabe de Bocadeferris de Bononia et fratre Damiano quondam Francisci de Saraceno de Bononia ambobus ordinis fratrum predicatorum Sancti Dominici de Bononia, Filipino quondam Johannis de Scarlatinis de Mantua habitator Bononie in capella Sancti Johannis Baptiste predicte, magistro Jacobo quondam alterius Jacobi Zarfuni de Sancto Johanne in Persiceto habitatore Bononie in capella predicta et magistro Johanne quondam Berti de Urceis cive Bononie capelle Sancti Tome de Braina [1]), qui omnes dixerunt et asseruerunt se dictum testatorem bene cognovisse et cognoscere et eum fuisse et esse sanum mente sensu et intellectu, testibus omnibus ad predicta omnia ore proprio ipsius testatoris vocatis adhibitis et rogatis.

Nota et rogatio mei Johannis Baptiste de Musolinis notarii de predictis omnibus rogati ore proprio ipsius testatoris.

[1]) Die Kirche existiert nicht mehr; sie war in der Nähe von S. Maria de' Servi gelegen.

MURILLOS ARBEITEN FÜR DIE SEVILLANER KATHEDRALE

VON AUGUST L. MAYER

Unter den berühmten Werken Murillos ist die »Vision des hl. Antonius« in der Antoniuskapelle der Sevillaner Kathedrale eins der berühmtesten. Von den Biographen Murillos und den Schilderern der Sevillaner Kunstwerke wird die Schönheit des Gemäldes mit Recht stets gepriesen; über die Entstehung des Bildes selbst aber erfährt man nirgends etwas ganz Genaues. Selbst Gestoso y Perez, der im zweiten Band seines Werkes »Sevilla; monumental y artística« Auszüge aus den Rechnungen und Rechnungsbüchern mitteilt, hat das entscheidende Auto capitular übersehen. Dieses aber lautet:

Sitzung vom 9. März 1656. (S. 44^{b} der Autos capitulares 1656.)

Este dia mando el cavildo de conformidad que la capilla de S. Antonio que estava mandado se tallase por averse conocido no adequedar vuena por ser la piedra tan antigua y estar pasada del agua y morena y no aver de salir ninguna lavor en ella ordeno su señoria a los señores oficiales de fabrica se blanquee y adorne de todo lo necesario para que tenga el lucimiento que es conveniente de capilla del Baptisterio y para ello se aga un retablo y pintura de S. Antonio del tamaño del S. Tiago el qual se procure sea del mejor pintor que huviere en esta ciudad.

Man ordnete also eine vollständige Renovation dieser Kapelle (die auch als Taufkapelle dient) an, da sie sich in schlechtem Zustand befand, und bestellte ein Gemälde mit einer Darstellung des hl. Antonius in reichgeschnitztem Rahmen — denn dies will der Ausdruck »retablo y pintura« besagen — bei dem »besten Maler der Stadt«, womit natürlich Murillo gemeint war.

Interessant ist die Angabe, daß das Gemälde die Größe des »Santiago« haben sollte, den Juan de Ruelas in der Kapelle dieses Heiligen 1609 gemalt hatte. Auch der »hl. Franziskus«, den der jüngere Herrera in der ersten Hälfte des Jahres 1657 für die Kapelle dieses Namens ausführte, ist in den gleichen Maßen gehalten. Die drei genannten Kapellen, die auf der Evangelienseite liegen, sind einander benachbart, die Capilla de S. Antonio, von der Santiagos nur durch die Capilla de Escala getrennt; dies dürfte der Grund für die Einheitlichkeit in der Größe der Gemälde sein.

Am 21. November 1656 wurde Murillos Meisterwerk feierlich in der Antoniuskapelle aufgestellt. Der Künstler hatte somit ungefähr sieben Monate an dem Bild gearbeitet, die gleiche Zeit, die Ruelas für seinen Santiago und seine Piedad in der Capilla de las Angustias gebraucht hatte (Februar bis September 1609).

Für das Gemälde erhielt Murillo 10 000 Realen, was aus folgenden Ratenzahlungen hervorgeht:

1. Iten 37400 mrs que por libranza de contaduria de 16 de Mayo de 1656 pago el dho Receptor don Francisco Arias de Villa Ruel a Bartolome Morillo Maestro Pintor por quenta de lo que a de auer por el quadro de San Antonio que esta pintando. (Lib. de fabrica 1656.)
2. Iten 74800 mrs que por libranza de 11 de Agosto 656 Pag^on a Bar^me morillo pintor a quenta del quadro que pinta Para la cap^a de S. Antonio. (Lib. de fabrica 1652[1].)
3. Iten 34000 mrs que por libranza de 25 de Agosto de 656 pagaron á Bartolome Morillo pintor a quenta de lo que a de auer por el cuadro que hace para la capilla de San Antonio. (Lib. de fabrica 1652.)
4. Iten 23800 mrs que por libramiento de 5 de octubre de 656 pagaron a Bartolome Morillo Pintor a quenta del cuadro que pinto para la capilla de San Antonio. (Lib. de fabrica 1652.)
5. Iten ciento y sesenta mill mrs que por librança de contaduria de 11 de Diciembre de 1656 pago el Receptor a Bartolome Morillo Maestro Pintor de resto y a cumplimiento de 10000 rs en que se conçerto el Lienço que pinto del Señor San Antonio para su capilla y altar porque los cinco mill reales restantes se le an librado antes de aora en diferentes libranças. (Lib. de fabrica 1656.)

Zwölf Jahre später erhielt Murillos Altarwerk ebenso wie der Santiagoaltar des Lizenziaten Ruelas und der Franziskusaltar Herreras eine Ergänzung.

Die Attiken der beiden letztgenannten »Retablos« wurden mit zwei Gemälden von der Hand Valdes Leals geschmückt, während Murillo über seiner »Antoniusvision« eine »Taufe Christi« ausführte. Am 26. Mai 1668 wurde ihm dieses Gemälde zusammen mit Arbeiten, die er damals für die Sala capitular ausführte, bezahlt.

103,360 mrs que por librança de 26 de Mayo de 1668 pago a Bartolome Murillo Maestro Pintor por el valor de ocho ovalos y tabla de la Concepcion para la pieza capitular y el lienzo del Bauptismo de la capilla de Señor San Antonio.

(Lib. de fabrica 1868; vgl. auch Rechnung IV.)

Verhältnismäßig lange Zeit arbeitete Murillo an seinen Aufträgen für die Sala capitular. Er malte für diesen Saal eine große Konzeption und acht Medaillons mit den Brustbildern der Heiligen Hermengild, Isidor, Pius, Justa, Rufina, Laureanus, Leander und Ferdinand, neben den beiden Augustindarstellungen im Sevillaner Museum seine einzigen Tafelgemälde. Die nachstehend mitgeteilten Rechnungen laufen vom 5./7. November 1667 bis 28. September/1. Oktober 1668. Einschließlich der »Taufe Christi« in der Antoniuskapelle erhielt Murillo für diese Gemälde 15 368 Realen (522 512 Maravedis).

Im gleichen Jahr 1668 war Murillo auch mit der Restaurierung der acht allegorischen Gemälde beschäftigt, die Pablo de Cespedes 1592 für die Sala capitular gemalt hatte. Die darauf bezügliche Notiz im Libro de fabrica dieses Jahres lautet:

Sesentta y ocho mill setecienttos y ueinte y dos marauedis que por libranza de 19 de Julio pago a Bar^me murillo mro pinttor por quentta de los retoques de los glerofícos y azul ultramarino para la sala capp^ar.

[1] Das Rechnungsbuch dieses Jahres enthält Rechnungen aus den Jahren 1652—1656.

In dem im Archiv befindlichen Rechnungsauszug liest man ferner:

En 18 de Julio de 1668 librados 2021 rs y $^1/_4$ que valen 68722 mrs por el valor de 105 pesos reducidos a $19^1/_4$ rs por cuenta de los retoques de los geroglificos y azul ultramarino que para ellos se comprra.

I

Manden Vmds señores Contadores mayores deesta Sta iglesia librar a Bart^{me} morillo Mas^{e} pintor dos mill setezientos y setenta y zinco reales de vellon que balen 94,350 mrs por el valor de ziento y Zinquenta pessos de aocho rreales de platta Reducidos a diez y ocho rreales y medio el pesso por quenta del aderezo de la pintura del cauildo que se a mandado hazer por auto capitular de que queda Tomada la rrazon en los libros del press^{te} notario de fabrica fecho en seuilla en zinco de nobiem^{e} de mill y seis cientos y sesenta y siete años.

D Justino de Neue — Don Luis de Aroya y Figueroa — Antemi y tome larrazon Don Manuel de Toledo Tauira

Andres de Riuas Recep^{or} de la fabrica desta santa iglesia Pagara a Bar^{e} Morillo Maestro pintor Dos mill y setecientos y setenta y cinco Rs. que valen 94,350 Marauedis que se le libran por quentta del adereso de la pintura questa haciendo del Cab^{o} En Virtud de Autto capitular y libranse en Virtud de la Certificazion de ariva. fecho en 7 de Nouiembre de 1667 y tomé Su Reziuo.

Dr D. Juan de Texada y Aldrete — D. Juan de Loaysa — Joseph Dominguez

Bar^{me} Murillo

Ass^{da} a 338 Adereso de la pintura desta santta iglesia.

II

Manden Vmds Conttadores May^{es} de esta Sta Iglesia librar a Bartt^{me} murillo Mre pinttor Un mill ochocientos y cinquenta Rs. de uellon valen 62900 mrs por quenta del aderezo y pintura del Cauildo que se mando hacer por su Auto. Tiene Receuidos el valor de Docientos y cinquenta r. inclusos dichos 1850 R. que hacen todos 4625 y queda tomada la razon en los libros del predicho (?) Notario de fabrica en Seuilla quattro de Hen^{o} de Mill y sesientos sesenta y ocho.

D Justino de Neue — D. Ant^{o} Garces Dauila — Antemi y tome la razon Don Manuel de Toledo Dauira N.^{o}

Andres de Riuas Receptor de la fabrica de esta santa yglesia pagara a Bartolome Morillo Mro Pintor Vn mill ochocientos y cinquenta R. que valen 62,900 mrs. que se le libran por la razon que dise la certificacion de aRiua y tome su Reciuo. fecho en 4 de hen^{o} de 1668.

Dr D. Juan de Texada y Aldrete — Juan de Loaysa — Joseph Dominguez

Bartolome Murillo

Asentada a 344 en 68 por quenta de la pintura que se esta haciendo Para el Cab.^{o}

III

Manden Vmds ss[rs] Conttadores Mayores desta S[a] Iglesia librar a Barttme murillo Mro pintor quattro mill seiscienttos y veinte y cinco R. de vellon que valen 15725 mrs. por quentta de la pintura y aderezo que haze en la sala Cap[t] de dha Santta Igles[a] por mandado del cauildo. Tiene Receuidos 750 r inclusos dichos 250 que aora se le libran y valen los dichos 4625 r. a la Razon de 18 r. el peso y queda tomada en los libros del pressente Notario de f.[a] Sev[la] a Cattorce de marzo de Mill y seisientos y sessentta y ocho.

D Justino de Neue — Antemi y tome la rrazon Don Manuel de Toledo Tauira N.º

Andres de Ribas Rect. de la fabrica desta S[a] Iglesia Pagara a Bar[me] Morillo M[o] pintor quatro mill y seis cientos y veinte y cinco reales que valen 157,250 mrs que se le libran Por la razon que se contiene en la zertificacion de arriba y tome su recibo. fecho en Seuilla en 14 de Março de 1668.

D[r] D. Juan de Texada y Aldrete — D. Manuel de Loaysa — Joseph Dominguez

Bartolome Murillo

Ass[da] en 668 a 350 por Alderezo y pintura de la sala Capp.

IV

Manden Vmds Señores Contadores mayores desta Sta iglesia librar a Bar[me] murillo Mro pinttor Tres mill y quarenta R. de uellon que valen ciento y tres mill Tresienttos y sessenta m̃. por el valor de ciento y sessenta peses de aocho R[s] de platta Reducidos a diez y nueve Rs el pesso cumplimiento a nouecientos y diez pessos en que se a ajustado la satizfazion de los ocho ovalos y tabla de la Conzepzion para la pieza Capitular y el lienzo del bauptismo de la capilla de San Antonio que por autos del cauildo se a mandado hazer de que queda tomada la razon en los libros del pressente notario de fabrica. fecho en Seuilla en veintte y seis dias del mes de Mayo de mill y seiscientos y sessenta y ocho años.

D. Justino de Neue — Ant[o] Garces Dauila — Antemi y tome larrazon Manuel de Toledo Tauira N.º

Andres de Ribas Recetor de la fabrica de esta santa Igla pagara a Bar[e] murillo Maestro pintor tres mill y quarenta Reales que valen 103,360 mrs. que se le libran por la razon que dise la certificasion de ariba y tome su reciuo. fecho en Seuilla en 26 de Mayo de 1668 años.

D. Andres de San y Ledesma — D Juan de Loaysa — D Joseph Dominguez

Bartolome Murillo

Ass[a] a 355 Adereso del Cabildo y capilla de S. Antonio de esta S[a] Igla.

V

Manden Vmds Sres Conttadores mayores deesta Sta Iglecia librar a Barme murillo mro pinttor tres mill y setentta y ocho R. de von que valen cientto y quattro mill seiscienttos y cinquentta y dos mar. por el valor de cientto y sessenta y dos pesos de aocho R. de platta Reducidas a diez y nueue R. el peso de vello y fenecimiento de todas quenttas de las obras que a hecho hasta oy de que queda tomada la rrazon en los libros del pressente notario de fabrica. f. en Seuilla y Sepre a Veintte y ocho de Sept. mill y seiscientos y sessenta y ocho años.

D. Justino de Neue

Antemi y Tome larrazon
Don Manuel de Toledo
Tauira
N.o

Andres de Riuas Receptor de la fabrica deesta Sta Igla Pagara a Barme Murillo Ciento y quatro mill seiscientos y cinquenta y dos mrs Por la razon que se lize arriba y tome su R.uo fo en 1o de oct. del 1668.

D Juan de Loaysa

Joseph Dominguez
Bartolome Murillo

Assda a 365. Resto de diferentes Pinturas.





